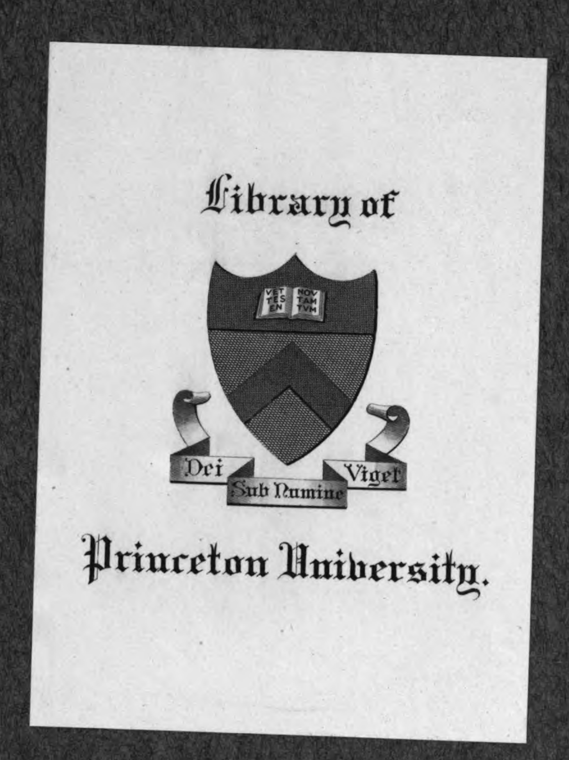
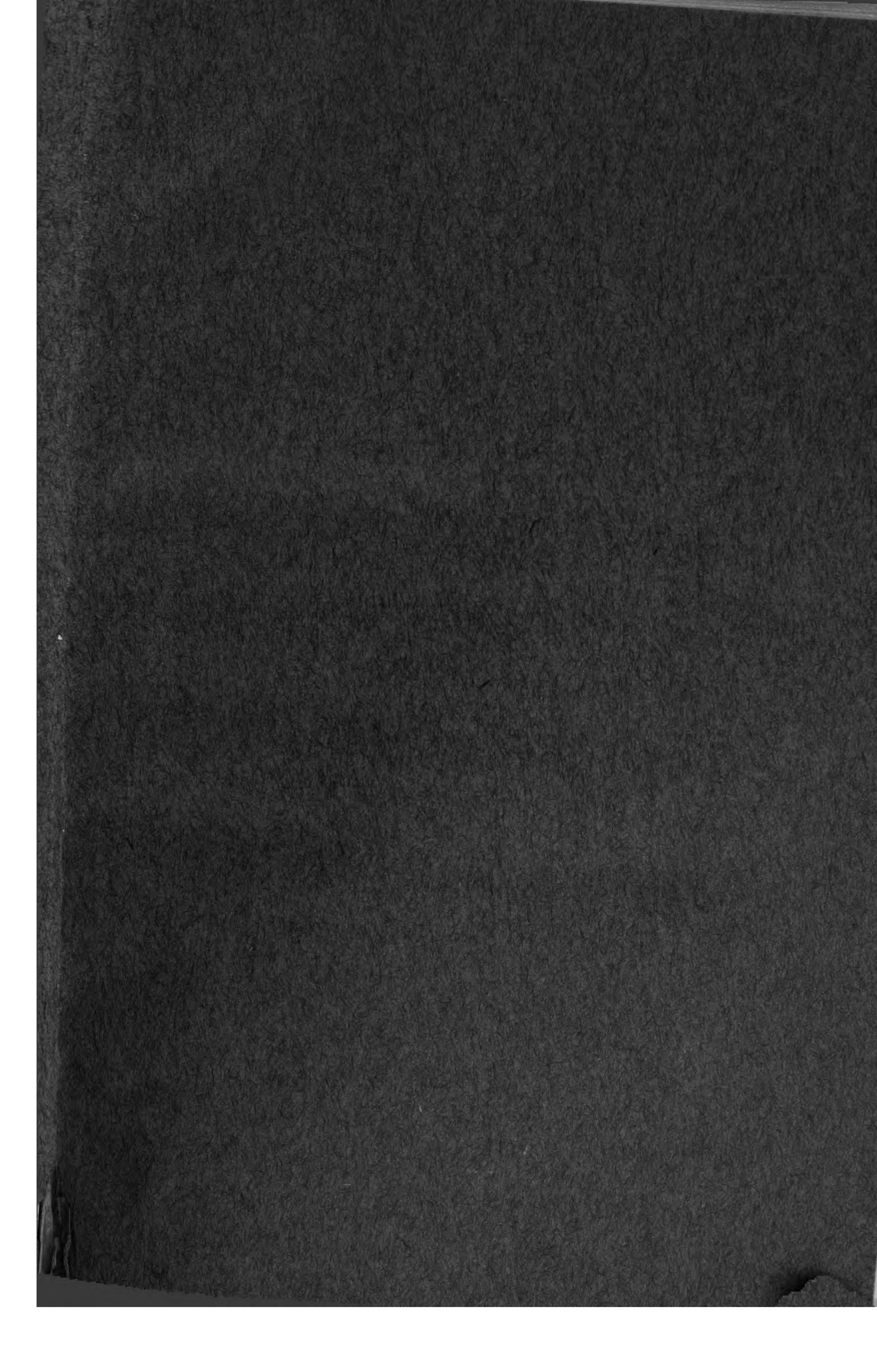
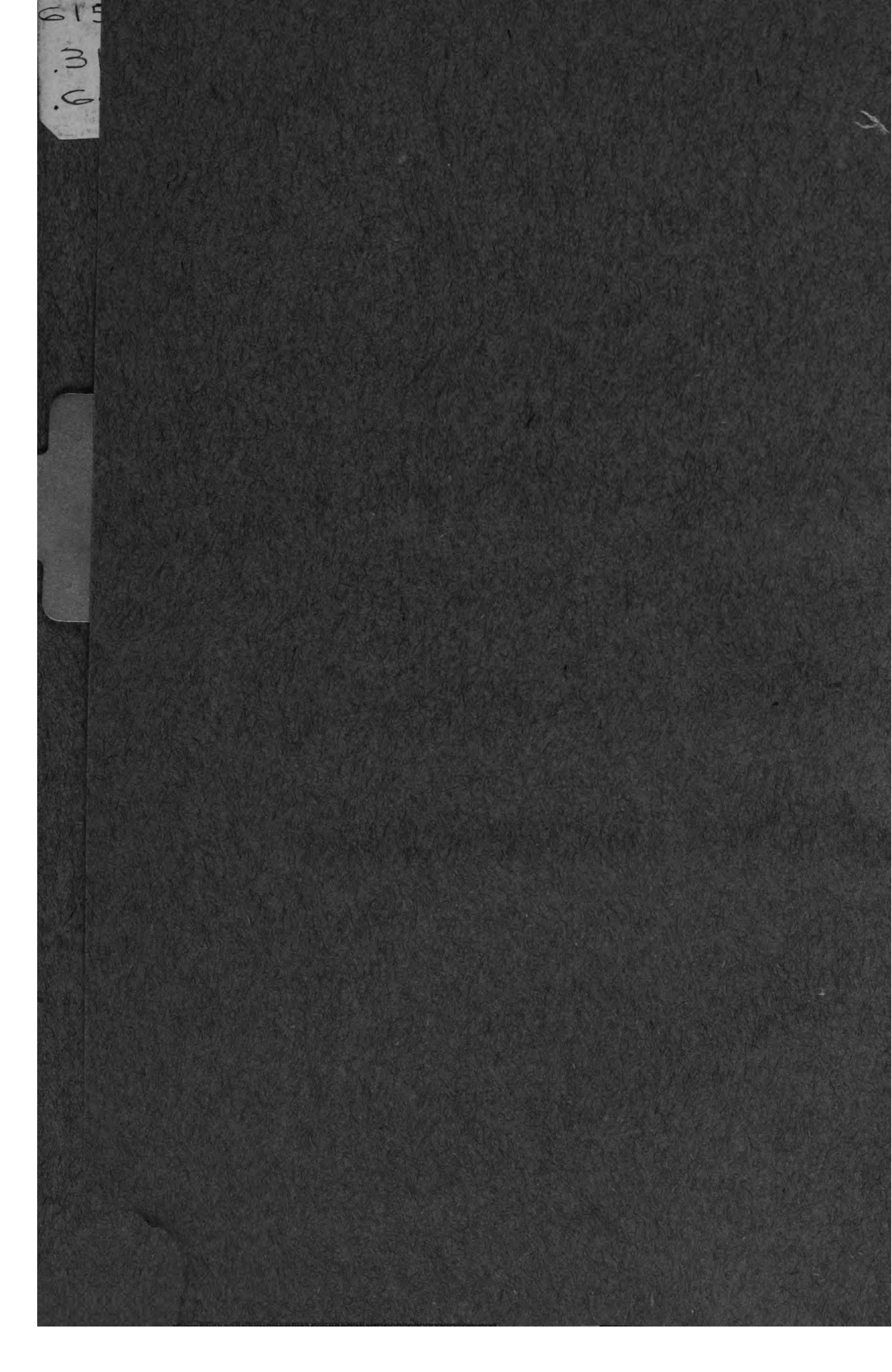


Princeton University Library
32101 064742396


6157
.31
.66


Library of
VET TES TAM EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget
Princeton University.






TU
ADESTO



Die Ästhetik Martin Deutingers

in ihrem Werden, Wesen und Wirken

Von

Dr. Max Ettlinger

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung
Kempten und München
1914



Dem Andenken des besten Vaters.



Inhalts-Verzeichnis.



Einleitung.

Deutingers Stellung in der Geschichte der Ästhetik und Philosophie.

Die Geschichte der Ästhetik in Deutschland harrt noch einer umfassenden und abschließenden historischen Behandlung. Wohl hat sie rund hundert Jahre, nachdem Baumgartens Werk dem Fach seinen Namen gab, in Robert Zimmermann 1858 ihren ersten Geschichtschreiber gefunden, und diesem sind dann Hermann Lotze (1868), Max Schasler (1872) und Eduard von Hartmann (1886) mit namhaften Leistungen gefolgt. Aber allen den Genannten war es nicht in erster Linie um die Ergründung des geschichtlichen Werdegangs ihrer Disziplin zu tun, sondern die historische Rückschau bedeutet für sie vornehmlich eine Einleitung und Vorbereitung zur eigenen systematischen Ästhetik; bei Zimmermann, Schasler und Hartmann ist sie auch ausdrücklich als erster historisch-kritischer Teil einer solchen Systematik bezeichnet, während bei Lotze innerhalb der geschichtlichen Darstellung die eigenen Überlegungen und Aufstellungen mindestens das gleiche Gewicht behaupten.

So erklärt es sich ohne weiteres, daß bei sämtlichen Genannten nicht alle Problemstellungen und Lösungsversuche, wie sie in der Geschichte der Ästhetik aufgetreten sind, ein gleiches Maß der Beachtung erlangen können. Sondern das Augenmerk eines jeden wendet sich

vornehmlich den Fragen und Untersuchungen zu, die dem eigenen Standpunkt am nächsten liegen, während man in fernerliegenden Gebieten erheblicher Lücken gewärtig sein muß.

Diese weitgehende Lückenhaftigkeit der bisherigen Geschichten der Ästhetik, wie sie auch Wilhelm Dilthey in seiner aufschlußreichen Studie über „Die drei Epochen der modernen Ästhetik"[1]) nachdrücklich bedauert hat, schreibt sich freilich noch aus anderen Gründen her: Ein beträchtlicher Teil der wichtigsten Unterlagen, deren man zur genaueren Ergründung des Werdegangs der Ästhetik bedarf, war ihren ersten Historikern überhaupt noch unzugänglich oder hätte, bei dem entlegenen Ort und fremdartigen Titel des Erscheinens, nur durch besonders glückliche Zufälle bereits damals ihr Augenmerk gewinnen können. Was die gänzlich fehlenden Unterlagen angeht, so genügt es, an zwei Beispiele zu erinnern: Robert Zimmermann sieht mit Recht die Zeit der Kantnachfolge als die bisher bedeutsamste der deutschen Ästhetik an; denn mit Schelling, Fichte und Schiller trat die Philosophie der Kunst eine Zeitlang geradezu „in den Mittelpunkt der Spekulation"[2]). Und trotzdem war ihm Schellings ästhetisches Hauptwerk, seine „Philosophie der Kunst" als Ganzes noch unbekannt[3]), und er vermochte es erst sieben Jahre später in einem „Nach-

1) Deutsche Rundschau Bd. LXXII (1892) S. 200—236. Vgl. S. 209, wo beklagt wird, daß bisher die Fülle der ästhetischen Literatur zu wenig fruchtbar gemacht wurde. „Insbesondere stehen die verdienstlichen Arbeiten von Zimmermann, Lotze und Hartmann unter dem Bann des unfruchtbaren Streites über den Formalismus Herbarts."

2) R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858, Vorwort S. IX.

3) Sie erschien erst 1859, also ein Jahr nach Zimmermanns Geschichte der Ästhetik, in der Gesamtausgabe Schellings.

trag zu seiner Geschichte der Ästhetik“ zu würdigen[4]); ein Werk aber, wie August Wilhelm Schlegels Berliner „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“, die eine allgemeine philosophische beziehungsreiche Kunstlehre umfassen, kam erst zu einer Zeit ans Licht[5]), da auch Zimmermann seine weiteren philosophiegeschichtlichen Detailforschungen bereits hatte einstellen müssen. Und wie steht es erst, — das hat schon Dilthey mit besonderem Hinblick auf Sempers „Stil“ hervorgehoben, — wenn man zur Geschichte der Ästhetik nicht nur deren philosophisch-systematischen Gesamtdarstellungen rechnet, sondern auch jene zwar nicht schulgerechten und umfassenden, im einzelnen aber oft noch inhalt- und folgereicheren ästhetischen Spekulationen und Selbstbekenntnisse, wie sie von je und bis heute gerade deutschen Dichtern und bildenden Künstlern zu danken gewesen sind. Dieses Blatt in der Geschichte der Ästhetik hat eigentlich erst Dilthey in seiner Studie über „Die Einbildungskraft des Dichters“[6]) aufgeschlagen und wir haben noch das meiste darauf zu lesen und zu lernen[7]).

---

4) Zimmermann, Schellings Philosophie der Kunst. Ein Nachtrag zu meiner Geschichte der Ästhetik: Münchener Akademieberichte Phil.-hist. Bd. LXXX (1875) S. 627—676.

5) Erstmals herausgegeben von Jakob Minor, 3 Bde. Stuttgart 1884, in den Deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts.

6) In Philos. Aufsätze, Eduard Zeller gewidmet, Leipzig 1887.

7) Es darf hier auch an meine Aufsätze über „Friedrich Hebbels Welt- und Kunstanschauung“ (im Anschluß an die Tagebücher): Hochland Bd. 2, 1 (1904) S. 66—73 und 201—209 und über „Bildende Künstler als Ästhetiker“ (über Feuerbach, Böcklin, Stauffer-Bern, Hildebrand, Klinger): Hochland Bd. I, 1 (1903) S. 441—456 erinnert werden, neu gedruckt in „Philosophische Fragen der Gegenwart“, Kempten und München 1911, S. 193 ff. und 221 ff.

Nur erst wenn diese und ähnliche Lücken geschlossen sind, wird sich uns ein allseitiges Verständnis vom Werden, Wesen und Wirken der bisherigen Kunsttheorien erschließen.

Aber wie eine wirkliche erschöpfende Gesamtgeschichte der Ästhetik noch viele Detailforschungen voraussetzt, so dürfen die neuen und notwendigen Einzelstudien auch einer möglichst weiten historischen Überschau nicht entraten. Denn auch die rechte Bedeutung des Einzelnen erschließt sich erst im Hinblick auf das Ganze; und je universeller die geistige Leistung ist, deren historischen Ort und Umfang und Rang es speziell zu bestimmen gilt, desto mehr bedarf es hierzu eines weiten und offenen und nicht etwa auf das engste Thema eingeschränkten Gesichtskreises.

Martin Deutingers
Ästhetik, deren Leitgedanken im folgenden entwickelt werden sollen, ist bisher nur von einem einzigen Historiker dieses Gebietes genannt und gewürdigt worden, von Eduard von Hartmann. Dieser aber schreibt ihr „eine geradezu epochemachende Bedeutung in der Geschichte der Ästhetik“[8]) zu und findet die bisherige Ignorierung „geradezu unbegreiflich“ und schließlich nur aus der „unglückseligen konfessionellen Spaltung Deutschlands“ verständlich: Es handelt sich nämlich um das Werk eines katholischen Priesters und zudem ist Deutingers zweibändige „Kunstlehre“ (1845—46) als vierter und fünfter Teil einem Gesamtsystem eingereiht, welches

---

8) E. v. Hartmann, Die Deutsche Ästhetik seit Kant, Berlin 1886, S. 169—198. Vgl. hier S. 173. — Außerdem findet sich neuestens eine kurze Erwähnung im geschichtlichen Teil von Benedetto Croces Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks, deutsch Leipzig 1905, S. 323 f., wo D. den „Ästhetikern geringeren Rang der metaphysischen Schule“ zugezählt wird.

sich ausdrücklich die „Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien" zur Aufgabe stellt: nämlich seinen sechsbändigen „Grundlinien einer positiven Philosophie"[9]. Diese im Untertitel des Gesamtwerks offen und entschieden bekannte Endabsicht Deutingers, auf Grund derer sich gar mancher Philosophiehistoriker die nähere Einsichtnahme offenbar erspart hat, war es nun freilich auch sicherlich nicht, die ihm Hartmanns besondere Schätzung eintrug. Hartmann sucht im Gegenteil Deutingers „katholische Grundtendenz" als möglichst belanglos für sein ästhetisches Denken hinzustellen, zumal sie „nur ganz selten und ausnahmsweise durchblicke"[10]. Er betont umsomehr die Gemeinsamkeit vieler philosophischen Grundansichten, namentlich die nahe Verwandtschaft von Deutingers voluntaristischer Denkweise mit seinem eigenen „konkreten Idealismus", wie sie auch in seiner „Geschichte der Metaphysik"[11]) und in seines Schülers Artur Drews' Werk über „Die deutsche Spekulation seit Kant"[12]) hervorgehoben wird. Für uns hier kommt Deutingers religiöser und allgemeinphilosophischer Standpunkt nur soweit in Frage, als er mit seiner Ästhetik in sachlich notwendigem Zusammenhange steht. Und es darf freilich, soferne sich Deutingers Philosophie überhaupt als eine systematisch durchdachte und begründete erweist, erwartet werden, daß jener Zusammenhang kein äußerlicher und ablösbarer, sondern ein wesentlicher und unauflöslicher sein wird.

In der Tat ist für Deutinger ein Ehrenplatz in der Geschichte der Ästhetik schon allein durch die Tatsache

---

9) Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien. 6 Tl., Regensburg 1843/49.

10) A. a. O. S. 180/81.

11) Zweiter Teil, Leipzig 1900 S. 352—355.

12) Berlin 1893 Bd. I S. 481—491.

gesichert, daß er als erster eine umfassende Darstellung der gesamten Kunstlehre aus katholischen Grundüberzeugungen heraus gegeben, oder wie er sich selbst bescheiden ausdrückt, „versucht“ hat.

Als Vorläufer ließe sich nach dieser Hinsicht höchstens der spätere Friedrich Schlegel nennen, der aber eine systematische Zusammenfassung gerade seiner ästhetischen Lehren nicht mehr geben konnte und deshalb auch auf Deutinger, wie wir sehen werden, nur in wenigen Beziehungen Einfluß geübt hat. Auch in der traditionellen katholischen Philosophie, in der Scholastik, hätte Deutinger, selbst wenn sie seiner eigenen Denkweise näher gelegen wäre, für seine Ästhetik keine umfassenderen Vorbilder finden können. Im Mittelalter, und eigentlich auch im Altertum, kann von einer Ästhetik als systematischer, philosophischer Wissenschaft überhaupt noch nicht gesprochen werden; und als dies Gebiet in der neueren Philosophie längst seine selbständige Behandlung erfuhr, ward eine solche von den Vertretern der Neuscholastik zunächst noch versäumt. Das kam Deutinger wohl insoferne zugute, als schon manche zeitgenössischen Vertreter einer strengen scholastischen Richtung das Verdienst seiner Ästhetik rühmend hervorhoben; selbst ein intimster Gegner I. N. P. Oischinger läßt in seiner anonymen „Würdigung“ der Deutingerschen Philosophie[13]) immerhin gelten, daß „die Kunstlehre durch den positiven Charakter, der sie vor den übrigen Werken auszeichnet, vielfachen Beifall gefunden hat“, was sich auch bei der Einsichtnahme in die zeitgenössischen Kritiken bestätigt[14]). Aber diesen anerkennenden Worten

---

13) Würdigung der positiven Philosophie von Dr. M. Deutinger. Sonderabdruck aus der Zeitschrift „Neue Sion“ (deren Jahrgang 1853 ein weitausgesponnenes Für und Wider enthält). Augsburg 1853. Vgl. hier S. 53.

14) Z. B. in Sebastian Brunners „Wiener Kirchenzeitung“,

entsprach zunächst kein eigentliches Fortwirken oder auch nur lebendiges Gedächtnis von Deutingers Ästhetik. Und daß die Erinnerung unterdeß nicht ganz erlosch, ist eigentlich nur der unentwegten Treue zweier seiner persönlichen Schüler und philosophischen Jünger zu danken; vor allem Lorenz Kastner, dessen eingehende Monographie von „Martin Deutingers Leben und Schriften" bereits in ihrem ersten allein erschienenen Band[15]) alle wichtigen Daten aus Deutingers eigenen Schriften und Aufzeichnungen bis zum Jahre 1851 gibt, nur leider gerade die zusammenfassende Würdigung der Ästhetik dem zweiten noch ausstehenden Bande aufspart; und daneben Georg Neudecker, mit seinen „Studien zur Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant" (Würzburg 1878), deren abschließender Ausblick die prinzipielle Bedeutung der Deutingerschen Ästhetik darin erkennt, daß sie einen endgültigen Ausgleich der empiristischen mit

---

Jahrgang 1855 Nr. 77 vom 25. Sept. (Abdruck aus der „Augsburger Postzeitung"). Charakteristisch ist auch die Gesamtbeurteilung Deutingers in der Münchener Tageszeitung „Der Reichsbote" vom 22. März 1849 (aus Anlaß seiner Strafversetzung nach Dillingen). Noch neuestens konstatiert Jos. Müller, Martin Deutinger. Gedenkblatt zum 100. Geburtstag 24. März 1915(!): Zeitschrift für Philosophie und philos. Kritik Bd. III (1913) S. 137: „Am unbestrittensten sind Deutingers Verdienste um die Ästhetik. Aber auch sie sind nicht in ihrer Größe gewürdigt worden." Auch Jos. Müller selbst hat in seiner eigenen „Philosophie des Schönen und der Kunst" (2. Aufl. Straßburg 1912) Deutingers nur gelegentlich erwähnt.

15) (München 1875.) Nach dem Untertitel ist der durch umfangreiche Exzerpte auf 862 Seiten angeschwollene Band zugleich als „Beitrag zur Reform der Philosophie und Theologie" gedacht. Herrn Prof. Kastner, dem treuen Hüter des Deutingerschen Andenkens und Nachlasses, ist der Verfasser für die gütige Überlassung einiger unveröffentlichten Manuskripte und für manchen guten, sachkundigen Rat zu herzlichem Dank verpflichtet.

der spekulativen, der formalistischen mit der idealistischen Richtung gefunden habe. Eduard von Hartmann hat dieser weitgehenden, aber als Reaktion gegen jahrzehntelanges Totschweigen wohl verständlichen Überschätzung widersprechen müssen[16], doch zugleich Neudecker das „Verdienst nicht schmälern wollen, zum ersten Male auf die Ästhetik des unbekannten oder verkannten Deutinger aufmerksam gemacht zu haben". Aber auch Neudecker ist zu der eingehenden Darlegung von Deutingers Kunstlehre und ihrer historisch-kritischen Vergleichung mit den bedeutendsten Leistungen, wie er sie in den letzten Worten seiner Schrift in Aussicht stellt, nicht mehr gekommen. Und so bleibt nahezu die ganze Arbeit trotz Hartmann und Neudecker noch zu tun[17].

Es hieße nun die wirkliche Bedeutung von Deutingers Werk in der Geschichte der Ästhetik weitaus unterschätzen und nur ganz einseitig erfassen, wenn man sie vornehmlich in dem erstmaligen eindrucksvollen Zurgeltungbringen des katholischen Standpunktes innerhalb der philosophischen Kunstlehre finden wollte. Selbst wenn man hiervon ganz absehen würde, bliebe noch des Bedeutsamen genug. Eduard von Hartmann findet den eigentlichen Schwerpunkt von Deutingers Ästhetik und ihre epochemachende Bedeutung vor allem in der „Behandlung der gesamten Kunstgeschichte aus ästhetischem Gesichtspunkt"; darin, „daß dieser Stoff hier zum ersten Male in dem Gesichtskreis der philosophischen Ästhetik hereingezogen und mit außerordentlicher Sachkenntnis, mit einer für einen katholischen Theologen bewunderungs-

---

16) Vorwort zur „Deutschen Ästhetik seit Kant" S. X—XI.

17) Auch die kleine Deutingermonographie von Endres (1906) geht gerade auf die Ästhetik nicht näher ein, weshalb ich bereits im Märzheft 1907 des „Hochland" einige kleine Ergänzungen gab. S. 76 ff.

würdigen Unbefangenheit und aus großartigen spekulativen Gesichtspunkten in angenehm lesbarer Form behandelt wird."[18])

Für die grundsätzliche Verbindung und gegenseitige Durchdringung kunstphilosophischer und kunstgeschichtlicher Einsichten hat Deutinger in der Tat Bahnbrechendes geleistet und dies gilt nicht nur etwa hinsichtlich der allgemeinen Grundlagen, sondern ebensosehr hinsichtlich der Theorie und Geschichte der einzelnen Künste. Gerade durch die bis dahin nirgends so allseitig geübte Verwertung und hinwiederum theoretische Durchdringung des kunstgeschichtlichen Erfahrungsstoffs stellt sich Deutingers Kunstlehre als ein methodisch und praktisch wesentlich neufundamentierter Umbau der Ästhetik dar, und es tut diesem Verdienste auch keinen wesentlichen Eintrag, daß kurze Zeit, bevor Deutinger ans Werk ging, nämlich im Jahre 1838, Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik" ans Licht kamen[19]) und ihm, wie wir in Bestätigung Hartmannscher Hinweise noch sehen werden, gar manche nutzbaren Handhaben boten. Aber für die eigentliche Art, wie Theorie und Geschichte der Kunst in eins zu setzen seien, hat Deutinger doch gerade an-

---

18) A. a. O. S. 173.

19) Hrsg. von H. G. Hotho als Bd. X von Hegels Werken; in drei Teilen, Berlin 1838. Hegels Ästhetik fand auch bei dem hervorragendsten katholischen Kritiker seines Systems, dem von Deutinger sehr verehrten F. A. Staudenmaier, besondere Schätzung. In Staudenmaiers „Darstellung und Kritik des Hegelschen Systems aus dem Standpunkt der christlichen Philosophie" (Mainz 1844) wird S. 665 „mit Freude anerkannt, daß die Hegelsche Ästhetik, besonders wie sie in den Vorlesungen . . . vorliegt, nicht nur viel Wahres, Tiefes, Schönes und Treffliches, sondern selbst Klassisches enthält, das als solches lange, vielleicht immer unübertroffen dastehen wird". Die Hegelsche Ästhetik sei „vielleicht das gelungenste der Werke dieses Meisters".

gesichts des Hegelschen Werkes ein grundsätzlich verschiedenes Verfahren gewählt und geübt. Gerade diese in ihrer Art imponierende Leistung des Panlogismus mußte dem jungen Deutinger, der bei Schelling, Baader und Görres in eine ganz andere Schule gegangen war, den Gegensatz hegelianischer und eigener Geschichts- und Kunstauffassung um so nachdrücklicher zum Bewußtsein bringen und den Wunsch und Willen einer tiefergründigen Erfassung dieser Zusammenhänge umso entschiedener wachrufen.

Nicht das Unternehmen einer historisch durchgeführten und bestätigten Kunstphilosophie ist es an sich schon, worin Deutinger allen späteren ähnlichen Versuchen voraus eilte und voraus blieb, sondern das Entscheidende liegt in der Art und Weise, wie er dieses Unternehmen anfaßte und durchführte. Hegel stellt sich in allen seinen Werken und so auch in seiner Ästhetik[20]) als der Vollender einer zum Abschluß strebenden Denkepoche dar, mit ihm hatte „die ganze subjektive Richtung der neueren Philosophie ihren formellen und logischen Abschluß gefunden“[21]); und mit dieser Philosophie wurde zugleich ein ausgelebtes Kunstideal zu Grabe getragen[22]). Deutinger aber tritt, und dies gerade durch seine Kunstlehre, mit an den Beginn einer neuen

20) Dies betont auch Jonas Cohn, Hegels Ästhetik: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik Bd. CXX (1902) S. 161.

21) Vgl. Deutingers „Zeichen der Zeit“: Siloah Bd. I S. 195.

22) Auch Dilthey betont eingangs des Aufsatzes über „Die drei Epochen der modernen Ästhetik“, daß jene Lebensansicht, die seit dem 15. Jahrhundert sich herausgebildet hatte und deren Ausdruck die Kunst von Leonardo, Shakespeare bis Goethe gewesen, sich aufgelöst hat und ein neues am Horizonte auftaucht, aus dessen Gefühl eine neue Literatur und Kunst ersteht.

philosophischen Ideenrichtung, der auch die gleichzeitigen Anfänge einer neuen Kunstübung entsprachen.

Man hat diesen Gegensatz, wie er in der Kunst wohl mit den Worten Klassisch und Romantisch umschrieben sein soll, in der Philosophie allein durch die Namen Hegel und Schelling bezeichnen wollen und Deutinger dann kurzweg als Neuschellingianer einrubriziert. So einfach liegen nun aber die Dinge doch nicht, und es bedarf schon eines etwas näheren Eingehens auf die philosophische Gesamtsituation, wie sie Deutinger vorfand und auffaßte, um seine eigene Stellungnahme und seinen dauernden Standpunkt zu verstehen.

Martin Deutinger begann 1832 siebzehnjährig seine philosophischen Studien bei dem damaligen Dillinger Lyzealprofessor Hubert Beckers, der als „der tiefste Kenner der Schellingschen Philosophie“[23]) namentlich hinsichtlich ihrer letzten positiven Epoche gelten darf; und er hat es später selbst seinem Biographen Kastner erzählt, wie ihm zu Mute war, als in den Vorlesungen von Beckers „zum erstenmal Blitze Schellingscher Philosophie in seine Seele hineinleuchteten“[24]). Bald sollte dann Deutinger während seiner Münchener Studienjahre 1833 bis 1836 Gelegenheit haben, Schelling selbst zu hören, der ja gerade während der Münchener Dozentur[25]) jene ent-

---

23) So Robert Zimmermann: Münchener Akad. Berichte LXXX (1875) S. 72.

24) Vgl. L. Kastner, Martin Deutingers Leben und Schriften Bd. 1 (künftig als Kastner zitiert) S. 5. Auf Kastners Monographie und daneben auf die kleine, aber abgeschlossene Schilderung von Joseph Anton Endres, Martin Deutinger, Mainz und München o. J. (1906), sei für die biographischen Einzelheiten verwiesen. Hiezu kommt neuestens die Aufsatzreihe von H. Reintjes, in der Literaturzeitschrift Über den Wassern, Bd. VII (1914).

25) Das sorgfältig geführte Kollegienheft Deutingers von Schellings Münchener Vorlesungen über „Philo-

scheidende Wendung zum Voluntarismus ausführte, die dem Vorsatz entsprang im Gegensatz zu dem intellektualistisch-pantheistischen Prinzip der Notwendigkeit „die Freiheit einmal zum Eins und Alles der Philosophie zu machen“[26]; und auf diesem Wege schließlich in seiner „positiven Philosophie“ mündete. Aber nicht minder begeisterte den jungen Deutinger sein Lehrer Görres, dessen genialer Durchblick der Weltgeschichte[27]) ihm schon lange vor der Bekanntschaft mit Hegel eine geschichtsphilosophische Universalbetrachtung großen Stiles erschloß.

Und vor allem fesselte ihn der auch auf Schellings Geistesentwicklung einflußreiche christliche Theosoph und Traditionalist Baader, von dessen tiefsinnigen Intuitionen („Fermenta cognitionis“) Deutingers eigene erste Versuche noch fast ganz beherrscht sind[28]) und der ihm

---

sophie der Offenbarung und der gesamten Mythologie“ habe ich in Deutingers Bücherei, die er dem Münchener Georgianum vermacht hat, in vier Handschriftbänden vorgefunden. Da — wie mir Herr Privatdozent Dr. O. Braun gütigst mitteilt, — noch eine ganze Reihe solcher Nachschriften vorhanden sind, ist die vorliegende namentlich durch Deutingers Randbemerkungen von Interesse.

26) Bereits in den Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809): Sämtl. Werke Abtl. I Bd. VII S. 351; zitiert in der Akademie-Festrede von Beckers über Schellings Geistesentwicklung in ihrem inneren Zusammenhang, München 1875.

27) Görres begann gerade im Frühjahr 1835 einen seiner viersemestrigen Zyklen über Universalgeschichte. Er pflegte aber auch jeden Semesterabschnitt mit einer jener allgemeinen Grundrißzeichnungen einzuleiten, wie sie die 3 Vorträge „Über Grundlage, Gliederung und Zeitenfolge der Weltgeschichte“ (zuerst November 1829; in 2. Aufl. herausg. von M. Strodl, München 1886) enthalten.

28) Die einzelnen Nachweise bei Kastner S. 672 f., 676, 681, 687—697, 702, 712 f., 714, 739, 790 Anm. (hier auch über die beginnende Emanzipation), 824 u. a.

trotz der allmählichen Emanzipation und Hinwendung zu systematischeren Gedankenentwicklungen zeitlebens als „der Wendepunkt der ganzen wissenschaftlichen Bewegung der Zeit“[29]) gegolten hat, als derjenige, bei dem im einzelnen mehr zu lernen ist als bei allen Zeitgenossen[30]).

Das bleibende philosophische Schülerverhältnis zu Baader, in dem sich Deutinger auch durch seine baldige Lieblingslektüre, die Schriften des geistesverwandten Hamann, dieses „originellsten und geistvollsten Schriftstellers seit Jahrhunderten“[31]) nur bestärkt fand, gründet sich vor allem auf drei wesentliche Lehrpunkte:

Zum Vorläufer einer christlichen Philosophie, wie sie Deutinger selbst anstrebt, ist Baader für ihn namentlich durch den Hinweis geworden, daß alle Erkenntnis in einem „objektiven und positiven höchsten Prinzip“ ihren Ursprung nehmen muß, „welches der modernen Philosophie ganz abhanden gekommen war“[32]). Dieses Prinzip ist Gott selbst und seine Offenbarung, ohne deren gläubige und willige Annahme keine tiefere Erkenntnis auch nur der irdischen Dinge und namentlich nicht des Menschen selbst möglich werde; all unser

29) So noch 1857 in dem anonymen, von einem Nachwort Döllingers geleiteten Aufsatz über „F. v. Baaders Verhältnis zur Wissenschaft und Kirche“: Histor.-polit. Blätter Bd. XL (1857) S. 85 ff., 165 ff.; die zitierte Stelle S. 90. Die genauere Fixierung des philosophischen Gesamtverhältnisses zu Baader gibt Deutinger in den Spätwerken „Das Prinzip der neueren Philosophie und die christliche Wissenschaft“, Regensburg 1857 S. 337—370 und „Der gegenwärtige Zustand der Deutschen Philosophie“, geschrieben 1859, posthum hrsg. von Kastner, München 1866 S. 121—124.

30) Prinzip der neueren Philosophie S. 362.

31) Vgl. bei Kastner S. 63; ähnlich in dem Aufsatze „Aussichten in die literarische Zukunft Deutschland“ (Beilage zur „Augsburger Postzeitung“ 1845 Nr. 26).

32) Prinzip der neueren Philosophie S. 363.

Wissen ist nach Baader nur ein Mitwissen des göttlichen Sichwissens (con-scientia). Ein solcher extremer Traditionalismus freilich, wie er bei Baader noch herrscht, und übrigens durch Bonald und St. Martin auch den späteren Friedrich Schlegel deutlich beeinflußt hat[33]), mildert sich bei Deutinger aber sehr bald erheblich ab, da eine solche Lehre der entschiedenen Mitwirkung des Willens bei aller menschlichen Erkenntnis, wie sie Deutingers ganze Denklehre betont[34]) und ihrem Ausgang vom unmittelbaren Selbstbewußtsein keinen hinreichenden Raum läßt. Es bildet sich daher bei Deutinger in den meisten Lehrpunkten eine mehr verschleierte Art von Traditionalismus heraus, welche den ersten Ursprung aller Erkenntnis aus Gott nur mehr in Form einer wiederaufwachenden, dunklen Erinnerung oder auch einer mehr nachträglich einleuchtenden Bestätigung des Selbsterkannten wirksam werden läßt. Solche traditionalistischen Anklänge sind gerade in der allgemeinen Kunstlehre und Poetik Deutingers sehr zahlreich, wo namentlich die freie Schaffenskraft des Künstlers als die Ahnung einer ursprünglichen Gottähnlichkeit gedeutet wird[35]) und das höchste Mittel aller künstlerischen Offenbarung, die Sprache, und deren immanentes Gesetz, der Logos, als eigentlichstes und allgemeines, auch von den Heiden bewahrtes „Erbgut der Menschheit" gelten[36]). Bei der

---

33) Vgl. Geschichte der alten und neuen Literatur II, Wien 1815 S. 230 bis 233; auch in der Philosophie des Worts (Sämtl. Werke Bd. XV (1846), S. 102).

34) Vgl. hierüber außer den einschlägigen Abschnitten Kastners: Franz Richarz, Martin Deutinger als Erkenntnistheoretiker. Paderborn 1912. Hier auch über „Die Offenbarung als Erkenntnisquelle" S. 8—10.

35) In der Kunstlehre S. 94 ff. handelt ein eigener § 64 vom „Bewußtsein der Gottähnlichkeit des Menschen in der Bildenden Kunst". Ähnlich ebd. S. 152 und an vielen Stellen.

36) Z. B. Poetik S. 27, wo schon die Herausbildung der

Schilderung von Deutingers Ideenlehre, soweit sie für seine Ästhetik von Belang ist, wird hiervon noch die Rede sein.

Der zweite Hauptpunkt, in welchem Deutinger noch dauernder und unzweideutiger Baaders Philosophie sich anschließt[37]) und sie systematischer ausbaut, ist dessen „Lehre vom uranfänglichen ewigen Leben, von welchem Baader zeigt, daß es allem Sein und Denken als erstes und höchstes Prinzip vorauszudenken sei“[38]). Dieser in der Gottheit selbst sich erzeugende immanente Lebensprozeß wird bei Baader von den pantheistischen Formen des Schellingschen Naturprozesses und Hegelschen Geistesprozesses, welche beide „einer Entwicklung nach außen, einer Welt bedürfen“ durchaus unterschieden. Aber die nachbildliche Wiederholung des göttlichen Lebensprozesses in der erschaffenen Welt hat Baader, laut Deutingers Vorwurf, mehr im Sinne von Jakob Böhmes Gnostizismus als im Einklang mit der kirchlichen Autorität[39]) und den großen christlichen Denkern der Vergangenheit gelehrt. Und die Folge dieser falschen Verabsolutierung war die gerade für das Verständnis des Kunstschaffens sehr hinderliche Degradierung der stofflichen Welt. Sie bleibt für Baader nur noch als Ergebnis und Hülle des abgefallenen Geistlebens begreiflich, nicht mehr aber versteht er sie als Mittel des erschaffenen Geistes, sich eben am Stoffe und mittels desselben seiner

---

Sprache darauf zurückgeführt wird, daß in die sinnliche Masse der Vorstellungen „irgendein dunkleres oder helleres Bewußtsein von idealem und einheitlichem Zusammenhang des Menschen mit dem Unsichtbaren und Ewigen sich eintragen will“. Noch deutlicher ebenda S. 73, 81 ff., 88 f., 255 f., 268.

37) Aus den ersten Manuskripten Deutingers führt Kastner S. 26—34 eine Reihe Stellen an, die bis in den Wortlaut mit Baader übereinstimmen.

38) Prinzip der neueren Philosophie S. 365.

39) Ebenda S. 367.

Freiheit wie seiner Abhängigkeit bewußt zu werden und beide lebendig zu erproben. Der Begriff des Lebens wird für Deutinger, indem er ihn aus der theosophischen Fassung Baaders ins Anthroposophische überträgt, (nicht ins rein Anthropologische), überall zur Brücke, jeden schroffen Dualismus zu vermeiden, der ihm allerwegen als der Grundfehler erscheint; in der neueren Philosophie so gut wie in der Scholastik, im Denken sowohl als im Bilden und im Handeln. Nicht der Gegensatz von Sein und Denken, oder von Sein und Nichtsein, oder von Ich und Nichtich ist ihm der Ausgangspunkt aller Erkenntnis, sondern das lebendige Selbstbewußtsein der menschlichen Persönlichkeit; in diesem Selbstbewußtsein aber sind Sein und Denken und Wollen unzertrennlich und unreduzierbar verbunden. Und darum stellt Deutinger dem Descartesschen „Cogito, ergo sum" den Satz „Ich kann denken" als den unmittelbar gewissesten entgegen, wobei im Denken- bezw. Zweifeln-Können bereits der Hinweis auf den freien Persönlichkeitsgrund mitenthalten ist[40]). Diese Dreiheit in allem Persönlichkeitsbewußtsein hat Deutinger bereits in einer seiner ersten Abhandlungen (1841) betont, welche sich gegen die Zugeständnisse von Hermes an den Vernunftabsolutismus wendet[41]) und ebenso entschieden festgehalten bis zu seiner letzten philosophischen Kundgebung, der Rede auf der katholischen Gelehrtenversammlung in München

---

40) Vgl. Richarz, Deutinger als Erkenntnistheoretiker S. 5 ff., ebenda über den „Willen als Erkenntnisprinzip" S. 10 ff.

41) Über das Verhältnis des hermesischen Systems zur christlichen Wissenschaft: Histor.-pol. Blätter Bd. VII (1841) S. 658—680; ähnliche Gedanken bereits in der allerersten Veröffentlichung „Besondere Antworten auf die allgemeine Frage oder: Über die wahrscheinliche Zukunft der Philosophie und ihr Verhältnis zum Christentum und zur Theologie", ebd. S. 333—353.

1863, welche an die Zukunft die Forderung erhebt: „Eine neue Philosophie muß gewonnen werden . . . Eine solche kann aber nach meiner Überzeugung nur gewonnen werden, wenn das die mögliche Ausgleichung vollendende dritte Prinzip der Erkenntnis, welches immer da war und bei jeder Untersuchung mitwirkt, zur Geltung gebracht wird. Dieses Prinzip ist der Wille."

Die „Trilogie des Lebens", so bezeichnet Deutinger selbst den dritten Hauptpunkt der Lehre Baaders, worin jede christliche Philosophie ihm folgen müsse. „Die Dreieinheit ist das höchste Prinzip alles Seins, Lebens und Erkennens."[42]) Das Grundschema des Ternars führt Deutinger in allen seinen systematischen Werken mit einer Beharrlichkeit und nicht selten auch mit einem künstlichen Zwange durch, welche dem heutigen Leser kaum begreiflich und oft geradezu ungenießbar erscheinen. Mag auch der Grundgedanke hierzu aus Baaders Dreieinigkeitslehre geschöpft und durch Anton Günthers Trinitätsspekulation[43]) mit beeinflußt sein, die äußere Form der Durchführung folgt doch vornehmlich dem antithetisch-dialektischen Schema, welches von Fichte bis Hegel so viel fruchtbare Gedanken in dürre Formeln gepreßt hat und dem auch Deutinger keinen wirklich einheitlichen Sinn und Zweck abzugewinnen ver-

---

42) Prinzip der neueren Philosophie S. 367.

43) Über Deutingers Verhältnis zu Günther vgl. Prinzip der neueren Philosophie S. 310—337 und Der gegenwärtige Zustand der deutschen Philosophie S. 116—121. In der Aufsatzreihe „Zeichen der Zeit" (Siloah Bd. I S. 196) schreibt Deutinger nach Charakterisierung des Abschlusses der subjektiven Philosophie durch Hegel: „Durch Günther und Baader aber waren in den Strom des Pantheismus die Grundpfeiler zur Brücke über denselben und zum Übergang der Wissenschaft auf den christlichen Grund und Boden eingesenkt worden." Vgl. auch L. Kastner, Die philosophischen Systeme Günthers und Deutingers. Regensburger Lyzealprogramm 1872 f.

mag, so sehr er auch betont, dieser Dreieinheitsternar sei ein ganz anderer als der Hegelsche Zweieinheitsternar, welcher den Dualismus nur durch Identifikation aufzuheben wisse[44]).

Die eigentlich belebende Grundvorstellung, welche Deutinger aus der Baaderschen Schule überkam, lag denn auch gewiß nicht im Prinzip der Dreizahl als solcher, sondern in dem dritten Prinzipe selbst, in der Betonung des Willens als eines Lebensprinzips der freien, gottähnlichen Persönlichkeit. Und hierin begegnet sich Deutinger nicht nur wieder mit Schelling, dem bereits in der Schrift über die menschliche Freiheit das Wollen als der „Urgrund" alles Seins erscheint, sondern mit einer weit allgemeineren Strömung, die gerade für den Fortschritt der Ästhetik von Bedeutung werden sollte; wie sich auch bei einem anderen mit Deutinger schon öfters verglichenen „Neuschellingianer", bei Arthur Schopenhauer[45]), erweisen läßt.

Diese voluntaristische Tendenz in der Ästhetik hat früher schon als bei den philosophischen Systematikern bei den dichterischen Selbstdenkern Wurzel geschlagen und eine dritte Epoche der ästhetischen Problemstellung vorbereitet. Vom ästhetischen Eindruck und vom ästhetischen Urteil war bis zu Kants generalabrechnender „Kritik der Urteilskraft" schon zur vorläufigen Genüge verhandelt worden. Aber eines blieb nach dem Rationalismus der französischen Ästhetik, der auch bei

---

44) Prinzip der neueren Philosophie S. 368.

45) Deutingers Meinung von Schopenhauer, den er erst spät kennen lernte, ist eine äußerst abfällige. Ausführlich gedenkt er seiner nur in der nachgelassenen Schrift Der gegenwärtige Zustand der deutschen Philosophie S. 98—104, wo er mit den „durchaus unphilosophischen und unwissenschaftlichen Produkten der Schopenhauerischen Phantasterei" und mit deren Anhängern schärfste Abrechnung hält. Ähnlich ebenda S. 130.

Leibniz und Baumgarten vorwaltet, und nach dem Sensualismus der Engländer, der auch bei Tetens und Kant trotz der Lehre von einer selbständigen „Gefühls"-provinz noch herrscht, nahezu unberührt: Das war das Problem des ästhetischen Schaffens. Ihm wandte sich nun namentlich der deutsche Tiefsinn zu, und die Methode, mit der man es zu ergründen suchte, war vorwiegend die historische. Die deutsche „Transzendentalphilosophie", schreibt Dilthey bei seiner Untersuchung dieser drei Epochen der modernen Ästhetik[46]), „hat auf allen Gebieten das schaffende Vermögen der Menschennatur wieder zur Anerkennung gebracht". Gewiß sind hierzu schon in der Philosophie des 18. Jahrhunderts und speziell bei Kant einige Ansätze zu spüren — so mag man in der Kritik der Urteilskraft sogar eine Vorahnung historischer Methode finden, wenn gesagt wird, daß der ästhetische Geschmack unter allen menschlichen Vermögen und Talenten dasjenige ist, „welches, weil sein Urteil nicht durch Begriffe und Vorschriften bestimmbar ist, am meisten der Beispiele dessen, was sich im Fortgange der Kultur am längsten im Beifall erhalten hat, bedürftig ist". — Aber die eigentliche Begründung dieser letzten Epoche der neueren Ästhetik hat sich doch eher im Gegensatz als in der Gefolgschaft Kants angebahnt; Winckelmann, Hamann und Herder, die beiden Schlegel und in gar manchen Punkten selbst Schiller bezeugen dies zur Genüge. Die deutsche Transzendentalphilosophie hat erst durch Schelling, dessen Kunsttheorie vieles unmittelbar aus dem Ideenkreis der

46) Vgl. W. Dilthey a. a. O. S. 221. Übrigens denkt hier Dilthey in erster Linie an die psychologische Analyse des künstlerischen Schaffensprozesses, den ähnlich auch der spätere F. Th. Vischer in der „Kritik meiner Ästhetik" (kritische Gänge n. F. Heft V—VI, Stuttgart 1866—1873) an die erste Stelle gerückt wissen will.

beiden Schlegel entnahm[47]) und sich auch den meisten anderen Vorgenannten ausdrücklich zu Dank verpflichtet wußte, den eigentlichen Anschluß gefunden.

„Schelling hat", so schreibt A. W. Schlegel in seinen Berliner „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst"[48]), „zuerst angefangen, die Grundlinien einer philosophischen Kunstlehre mit dem Prinzip des transzendentalen Idealismus ausdrücklich in Verbindung zu setzen, und in seinem System desselben der Kunst einen Abschnitt gewidmet. Er stellt sie auf ihren wahren Gipfel als die Auflösung eines unendlichen Widerspruchs im Menschen, die Wiedervereinigung der entzweiten Strebungen des menschlichen Geistes in letzter Instanz. Weil nun die Philosophie die ursprüngliche Einheit dieser Strebungen behauptet und von ihr ausgeht, um die ganze Erscheinung unseres Daseins begreiflich zu machen, so sei die Kunst das einzige, wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie."

Diese von Schlegel richtig erkannte zentrale und organisch versöhnende Bedeutung der Kunst in Schellings System ist es denn auch gewesen, die ihn unter allen Transzendentalphilosophen Deutinger am nächsten bringt. Und hinzu kommt nach Deutingers eigenem Zeugnis[49])

---

47) H. Beckers in seiner Festrede auf Schelling a. a. O. S. 68 betont, daß in dessen Philosophie der Kunst „gar manches auf Rechnung der ästhetischen und kunstgeschichtlichen Anschauungen W. Schlegels zu setzen ist", dessen Berliner Vorlesungen Schelling bereits im Manuskript auslieh, ehe sie gehalten wurden. Vgl. auch R. Zimmermann, Schellings Philosophie der Kunst a. a. O. S. 630 und Max Adam, Schellings Kunstphilosophie (Leipzig 1907) S. 42.

48) Herausgeg. von J. Minor, Stuttgart 1884, Bd. I S. 89f. Die Wirkungen zwischen diesem Werk und Schellings Kunstphilosophie laufen hinüber und herüber. Vgl. das Schellingzitat in Minors Vorrede S. LXIX, vgl. auch Adam a. a. O. S. 56.

49) Kunstlehre S. 26.

namentlich noch ein Drittes, die Tatsache nämlich, daß Schelling, soweit es sein Idealismus irgend zuläßt, „sich beruft auf die Produktivität eines Kunstprinzips, welches Kunstprinzip, als das Schöne hervorbringend, offenbar über dem Schönen stehen muß"; hinzu kommt, daß „die Anhänger der Naturphilosophie den Künstler noch einigermaßen als bevorzugten Seher der Natur gelten lassen, indem sie zwar vorherrschend bildend, aber keineswegs aus Bewußtsein bildend geworden ist".

Schelling geht bereits in den „Hauptsätzen der Philosophie der Kunst", welche den sechsten Hauptabschnitt seines „Systems des transzendentalen Idealismus" (1800) bilden, von der besonderen Natur des Kunstschaffens aus, welches im Genie auf wunderbare Weise bewußte und unbewußte Tätigkeit vereinigt. Die eine dieser beiden Tätigkeiten nennt Schelling[50]) Kunst im engeren Sinne, „nämlich dasjenige an ihr, was mit Bewußtsein, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Überlieferung und eigene Übung erreicht werden kann".

Und hiervon unterscheidet er ausdrücklich „dasjenige, was wir mit einem Wort die Poesie in der Kunst[51]) nennen können" und „in dem Bewußtlosen, was in die Kunst mit eingeht, suchen müssen, was an ihr nicht gelernt, nicht durch Übung noch auf andere Art erlangt werden, sondern allein durch freie Gunst der Natur angeboren sein kann". Diesen Begriff des Poetischen in aller Kunst hat Deutinger mit gleichem Wort, wenn schon modifiziertem Sinn von Schelling übernommen, und auch in Deutingers Definition des Kunstwerks werden uns immer wieder die Anklänge an Schelling be-

---

50) A. a. O. § 1.

51) Vom „echt Poetischen in der Kunst" redet gelegentlich auch Hegel (Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 207), identifiziert es aber dann alsbald mit dem, „was wir Ideal nannten".

gegnen, der bereits 1800[52]) als „Grundcharakter des Kunstwerks eine bewußtlose Unendlichkeit (Synthesis von Natur und Freiheit)“ bezeichnet und als Beispiel die griechische Mythologie heranzieht, welche gleich jedem wahren Kunstwerk „ein Unendliches endlich darstellt. Aber das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit“.

Auch diese Art, wie Schelling Kunst und Mythologie von vornherein zusammenbringt und dann späterhin immer mehr verschmilzt, und wie er, unter dem Einfluß der beiden Schlegel, auch der religiösen Kunst des christlichen Mittelalters, zumal Dante, diesem „größten Individuum der modernen Welt“[53]), und Calderon gerecht zu werden sucht, auch dies alles hat Deutingers Sympathien sicherlich noch bestärkt, aber ihn keineswegs zum „Neuschellingianer“ werden lassen. Bereits in den Randbemerkungen, mit denen Deutinger als Student Schellings Werke versah[54]), läßt sich die Förderung eher im Widerspruch erkennen, und wo immer sich dann Deutinger in reiferen Jahren mit Schelling ausführlicher auseinandersetzt[55]), erkennt er zwar an, daß sich dieser „für eine christliche und positive Philosophie gegenüber dem alle Individualität und Freiheit mißkennenden logischen Ab-

52) A. a. O. § 2.

53) Der Abschnitt über Dante aus „Schellings Philosophie der Kunst“ erschien bereits 1803 im Kritischen Journal der Philosophie. Ebenso sind gerade die für das Verhältnis von Kunst und Christentum belangreichen Abschnitte der „Philosophie der Kunst“ bereits in der 8., 9. und 14. Vorlesung Schellings „Über die Methode des akademischen Studiums“ (1803) in der Hauptsache enthalten.

54) Vgl. Kastner S. 686.

55) Abgesehen von den allgemeineren Erwähnungen in den „Philosophischen Meditationen“ (Siloah Bd. II passim) namentlich im „Prinzip der neueren Philosophie“ S. 152—169, 251—293 und „Gegenwärtiger Zustand der deutschen Philosophie“ S. 60—62 und 77—83.

solutismus des Hegeltums erhoben" hat[56]), verwahrt sich aber zugleich aufs unzweideutigste gegen Schellings Philosophie der Mythologie und Offenbarung: „Schelling hat nicht die Philosophie christlich gemacht, sondern das Christentum philosophisch oder, strenger genommen, ziemlich unphilosophisch umzugestalten und zu regenerieren versucht. Er hat eine philosophische Religion von eigener Mache an die Stelle des historischen Christentums zu setzen versucht"[57]).

Man darf es also durchaus nicht als Merkmal einer engeren Schellingnachfolge verstehen, wenn der Titel von Deutingers Hauptwerk, „Grundlinien einer positiven Philosophie", dessen sechs systematische Bände er in seinem 28. bis 34. Lebensjahr mit fliegender Feder[58]) niedergeschrieben hat, an Schellings „Positive Philosophie" anklingt, sondern dies nur in dem durch obiges Deutingerzitat bezeichneten allgemeineren Sinn und als speziell gemünzt gegen Hegels „negativen" Panlogismus auffassen. Auch gar manche sonstigen Anklänge an Schellings Ausdrucksweise, die uns in den einzelnen Bänden des Systems oft genug begegnen und noch zahlreicher in den ersten Entwürfen zu finden sind, wie sie Deutinger zunächst als junger Freisinger Dozent (1841—1846) niederschrieb[59]), müssen unseres Erachtens doch mehr als allgemeine terminologische Reminiszenzen, denn als bewußte und gewollte Anknüpfungen aufgefaßt werden. Volle und restlose Klarheit über diese und manche ähnliche Frage läßt sich schon deshalb nicht gewinnen, weil sie bei Deutinger selbst schwerlich allerwegen bestanden hat. Ihm war diese erste Niederschrift seines Systems wirklich, wie er

56) Prinzip der neueren Philosophie S. 251.
57) Ebenda S. 287.
58) Vgl. die Briefstelle bei Kastner S. 50 unten.
59) In Auszügen abgedruckt bei Kastner S. 51—128.

sie im Untertitel nennt, nur ein „vorläufiger Versuch", worin er noch beständig mit dem Stoffe rang und sich manchesmal nur von den Flügeln der Begeisterung über dessen Widerstände hinwegtragen ließ[60]; Deutinger hätte die Absicht einer neuen und bestimmteren Formulierung, die sich in einer ganzen Reihe weiterer Veröffentlichungen bekundet, auch gewiß ausgeführt, soferne es die äußeren Umstände und seine auf nur 49 Jahre bemessene Lebensfrist gestattet hätten. Aber die freieren Arbeitsbedingungen und der angemessene Wirkungskreis, wie sie sich im Jahre 1846 durch den Ruf als außerordentlicher Professor an die Universität München erschlossen hatten, sollten Deutinger nur für kurze Frist vergönnt sein. Bereits im Frühjahr 1847 erfolgte im Zusammenhang mit der Lola Montez-Affäre seine Strafversetzung an das Lyzeum in Dillingen; der seit Schellings Tagen unerhörte Lehrerfolg[61] hatte Deutinger neben den Bewunderern auch manchen einflußreichen Neider

---

60) Das ungewöhnlich hohe Lob, welches E. v. Hartmann S. 172 der Schreibweise Deutingers spendet, vermag ich nur für manche Partien der Kunstlehre als berechtigt anzuerkennen; andere bleiben bis zur Verzweiflung dunkel. Wer die ganze Schönheit von Deutingers Stil kennen lernen will, sollte zunächst zu den Odeonsvorlesungen und den Bildern des Geistes greifen.

61) Vgl. Kastner S. 411. Joh. Friedrich, J. v. Döllinger Bd. II (München 1899) S. 322. J. N. Sepp, Görres und seine Zeitgenossen (Nördlingen 1877) S. 518. M. A. Strodl, Kirche und Staat in Bayern unter dem Ministerium Abel (Schaffhausen 1849) S. 336. Der junge Dichter Oskar von Redwitz bezeichnet Deutinger als „Das unsinnigste Genie, das ich kenne und vielleicht lebt!" Vgl. O. Frhr. v. Völderndorffs Harmlose Plaudereien eines alten Münchners (n. F. München 1898) S. 396 ff. und Völderndorffs eigene Zubemerkung. Selbst Karl Prantl, Deutingers besonderer Gegner und deshalb nicht sein berufener Biograph, erkennt das „bedeutende, rednerische Talent" an. (Allgemeine Deutsche Biographie Bd. V S. 90 ff.)

zugezogen und seine eigene sarkastische Art[62]) war, als er dann 1852 vorläufig quiesziert nach München zurückkehrte, der von seinem Freund Döllinger[63]) vergebens angestrebten Neuberufung nicht eben förderlich.

In diesen späteren Jahren hat Deutinger noch gar manches in Angriff genommen, aber weniges mehr durchführen können. Seine „Geschichte der Philosophie", welche das Hauptwerk fortführen sollte, mußte es bei den zwei Bänden über griechische Philosophie (1852 f.) bewenden lassen. 1849 begründete Deutinger, dem es ja immer um eine Versöhnung zwischen den besten Traditionen der christlichen Philosophie[64]) und den tatsächlichen Fortschritten der neueren Denkrichtung zu tun war, einen „Verein für Wiederbelebung der von den erleuchteten Geisteslehrern aller Jahrhunderte angestrebten inneren Erkenntnis der christlichen Heilswahrheiten". Aber die von ihm zu diesem Zweck herausgegebene und

---

62) Vgl. M. Jocham, Memoiren eines Obskuranten (n. A. Kempten 1896) S. 555, auch Sepp a. a. O. S. 518 und 579. Entsprechende persönliche Erinnerungen teilte mir Professor H. Holland mit.

63) Vgl. Friedrich a. a. O. S. 372, 374, 379.

64) Deutinger knüpft vorwiegend an die Frühzeit und Spätzeit der Scholastik an, weniger an die Hochblüte. Thomas von Aquin erwähnt er bei aller Bewunderung meist in kritischem Sinn, und noch schärfer ist seine Stellungnahme gegen die Neuscholastik des 19. Jahrhunderts, namentlich in der Moralphilosophie. (Vgl. G. Sattel, Deutinger als Ethiker, Paderborn 1908.) Trotzdem sind seinem Denken direkt und durch Vermittlung Baaders viele scholastische Elemente einverleibt. Wie er sich selbst deren Erneuerung dachte, zeigt etwa ein Satz aus den „Philosophischen Meditationen" (Siloah Bd. II) S. 903: „Ja, die Scholastik soll wieder auferstehen! Aber nicht, wie man es von vielen Seiten will, in ihren Formen, sondern in ihrem Sinn und Geist." Vgl. auch Prinzip der neueren Philosophie S. 19 ff., 385 ff. u. a.

ausführlich eingeleitete Blütenlese aus den Schriften der Kirchenväter u. d. T. „Der Geist der christlichen Überlieferung“ (Augsburg 1850 f.) blieb mit dem zweiten Bande stecken; er enthält in seiner Einleitung die kürzeste Zusammenfassung von Deutingers Geschichtsphilosophie, soweit sie nicht schon in den historischen Teilen seiner Ästhetik und Moralphilosophie, also im vierten bis sechsten Band des Hauptwerks enthalten war. Auch die beiden Bände der „Siloah“, einer „Zeitschrift für religiösen Fortschritt inner der Kirche“, die Deutinger während des Jahres 1850 zusammen mit dem damaligen Benediktiner und Augsburger Lyzealprofessor Max Huttler herausgab und größtenteils selbst schrieb, enthalten neben zahlreichen allgemein-philosophischen Beiträgen (am wichtigsten die Philosophischen Meditationen in Band II) namentlich eine Aufsatzreihe „Die Zeichen der Zeit“ (Band I), welche als eine allgemeine Geschichtsphilosophie an Hand der Kunstgeschichte sich darstellt.

Das Problem, wie sich Theorie und Geschichte der Kunst in eins setzen lassen, war es, dem neben den religionsphilosophischen Fragen[65]) bis zuletzt das Hauptinteresse Deutingers zugewandt blieb. Die „Beispielsammlung aus allen wesentlichen Entwicklungsstufen der Dichtkunst“, die bereits 1846 als notwendige Anschauungshilfe zu seiner Poetik erschienen war, suchte er in der „Siloah“ und bei anderen Anlässen zu ergänzen und

---

65) Hierüber neben Genanntem namentlich noch der gewaltige Zyklus von Kanzelvorträgen „Das Reich Gottes nach dem Apostel Johannes“ Bd. I bis II, Freiburg 1862. Bd. III herausgegeben von Kastner, Regensburg 1867; die kleinere Schrift Renan und das Wunder, München 1864. Von den 74 Vorträgen über das apostolische Glaubensbekenntnis erschien bisher ein Auszug unter dem Titel: Ist das Christentum veraltet? Herausgegeben von Kastner in der Zeitschrift Renaissance Bd. VIII (1907).

zu verbessern. Und neben den gewichtigen Bausteinen, welche er nach Vollendung seiner Kunstlehre noch auf weiten Studienreisen in vier Bänden der „Bilder des Geistes in Natur und Kunst“[66]) zusammentrug, sammelte er sich für die geplante allgemeine Kunstgeschichte ein fleißig kommentiertes Anschauungsmaterial von gegen 20 000 Abbildungen, von welchem er selbst in der testamentarischen Verschreibung an das Münchener Georgianum sagt, daß diese Sammlung „durch langjährige Sorgfalt und zahlreiche schriftlichen Notizen eine ziemlich vollständige Kunstgeschichte repräsentiert“[67]). Deutinger hat sich, obwohl er auch auf diesem Gebiet Unvollendetes hinterlassen mußte, doch, wie sein kunsthistorisch zuständiger Biograph Endres mit Recht hervorhebt[68]), „als Pionier in diesem Neulande des Interesses und der Forschung erwiesen“, hier wie überall um die rechte Verbindung reichen Einzelwissens mit theoretischer Vertiefung und Universalität bemüht. Einen glücklicheren Abschluß vermochte Deutinger seinen Arbeiten zur Theorie und Geschichte der Dichtkunst zu geben. Im Jahre 1861 bestimmten ihn seine beiden Freunde Döllinger[69]) und Abt Haneberg zu einem Vortragszyklus im

66) Drei Bände, Augsburg 1846—49 und Regensburg 1851, ein vierter unter dem Titel Bilder des Geistes in den Werken der Kunst, herausgegeben von Kastner, München 1866.

67) Vgl. Kastners Vorwort zu „Bilder des Geistes“ Bd. IV (1866) S. IV. Über diese Bildersammlung und Deutingers „hervorragende kunstgeschichtliche Bildung“ äußert sich auch der ehemalige Direktor des Georgianums Alois Schmid: Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, Bd. III (1884) Spalte 1532—1565.

68) A. a. O. S. 47.

69) Vgl. Friedrich a. a. O. Band III S. 236. In den soeben erschienenen Briefen Döllingers an eine junge Freundin (herausgegeben von H. Schrörs, Kempten und München 1914) schreibt Döllinger am 18. September 1864: „Der Verlust Deutingers trifft mich allerdings sehr empfindlich,

Odeon „Über das Verhältnis der Poesie zur Religion“[70]), in dem er noch einmal die Summe seiner ästhetischen und kunstgeschichtlichen Grundanschauungen zog und sie am klarsten und lesbarsten formulierte. So galt diese vollendete Spätleistung dem gleichen Gebiet, das er als junger Freisinger Dozent mit seinem ersten Colleg (Sommer-Semester 1842, Ästhetik nebst Kunstgeschichte) betreten hatte und auf dem seine besondere Bedeutung beruht.

---

und ist schlechthin unersetzlich. Über vieles konnte ich nur mit ihm sprechen, und wir verstanden uns so ganz. Ich werde ihn oft und immer vermissen. Aber auch München, Bayern, Deutschland hat viel an ihm verloren.“

70) Augsburg 1861 (künftig zitiert als Odeons-Vorlesungen) Neuausgabe mit Einleitung von Karl Muth, München und Kempten 1914, bevorstehend. Zwei frühere Fassungen liegen mir dank Professor Kastner im Manuskript vor.

Hauptteil.

Kapitel I.
Die systematischen Zusammenhänge von Deutingers Kunstlehre. Seine Lehre vom Können.

Die philosophische und historische Ästhetik sind bei Deutinger, so sehr ihnen seine besondere Vorliebe treu blieb, nicht der höchste Zweck und das letzte Ziel seiner gedanklichen Arbeit. Sie sind für ihn schließlich doch nur Mittel zu dem Zweck einer tieferen Selbsterkenntnis und Zeitenerkenntnis des Menschen überhaupt. Da die Kunst zum Wesen des Menschen gehört, kann es nicht nur, sondern muß es von ihr eine Wissenschaft geben, „wenn überhaupt der Mensch zur Erkenntnis seines Wesens gelangen kann und gelangen muß"[71]). Um aber die Tiefe der Menschennatur zu ergründen, genügt es nicht, einzelne Menschen kennen zu lernen und ihre zufälligen Bedürfnisse, sondern die Erkundung muß sich richten auf das Bedürfnis der Menschheit. Nun sind es aber Gedanke und Kunst, welche uns zunächst als wesentlich unmittelbare Kräfte des Menschen begegnen. Beide sind ein unveräußerliches Erbteil der Menschheit, in beiden strömt die Quelle des unsterblichen Geistes in der Geschichte. „Zuerst muß der geistige Strom, der in

---

71) Kunstlehre S. 146.

Kunst und Wissenschaft durch die Geschichte flutet, bis an seine Quellen bekannt sein, ehe es uns gelingen kann, über den Weg der Geschichte eine gültige Zeugschaft abzulegen"[72]). Der Entwicklungsgang der Kunst (und ebenso der Philosophie) muß „auf die Grundgesetze der menschlichen Natur zurückgeführt und ihre organische Entwicklung aus diesen Gesetzen wissenschaftlich dargestellt werden"[73]). Im innersten Grunde stimmen das menschlich Bedeutsame und das weltgeschichtlich Bedeutsame stets überein. „Was historisch bedeutsam ist, das ist auch subjektiv menschlich bedeutsam, und umgekehrt ist nur d a s wahrhaft von historischer Bedeutung, was ein wesentliches Moment der subjektiv vollendeten Bildung der menschlichen Natur bezeichnet. In diesem Lichte sollte uns nicht bloß alles Wissen, sondern auch jedes Kunstwerk erscheinen."[74])

Es erleuchten sich also nach Deutingers Lehre Kunsttheorie und Kunstgeschichte nicht ohne weiteres gegenseitig zu vollkommenem Verständnis, sondern beide empfangen ihr Licht aus der Einsicht in die menschliche Natur. Ihre Grundbegriffe bedürfen der Ableitung und Erhellung aus der Seelenlehre[75]), welche nach Deutingers System in Somatologie (Lehre vom Leib), Psychologie (Lehre von der Seele im engeren Sinn) und Pneumatologie (Lehre vom Geiste) zerfällt[76]).

Der Erkenntnisquellen, aus denen die Seelenlehre ihren Inhalt schöpft, nennt Deutinger abermals drei: Natur, Geschichte und Offenbarung[77]). Und gerade das

---

72) Poetik S. 15.
73) Poetik S. 383.
74) Kunstlehre S. 388.
75) Bd. II von Deutingers Hauptwerk, veröffentlicht 1843; über die beiden ersten Entwürfe vergleiche Kastner S. 64—87.
76) Seelenlehre S. 30.
77) Ebenda S. 16 f.

traditionalistische Element, eine bis ins einzelne an die Offenbarungsurkunden anknüpfende Zahlensymbolik, steht in Deutingers Seelenlehre noch sehr im Vordergrund[78]). Für das Verständnis von Deutingers Ästhetik genügt es aber, einzelne Grundbegriffe aus dieser Seelenlehre herauszuheben und aus ihrer traditionalistischen Einkleidung nach Möglichkeit herauszuschälen.

Von wesentlichster Bedeutung für Deutingers gesamte psychologische und ästhetische Betrachtungsweise ist es, daß er im Menschen zwischen dem unfreien Naturprinzip (Leib) und dem freien Persönlichkeitsprinzip (Geist) noch ein drittes mittleres und verbindendes Prinzip, die Seele, im engeren und eigentlichen Sinn, gegeben findet. Der Mensch ist auch als Ganzes ein Mittelwesen zwischen einem absolut unfreien, durch Notwendigkeit bedingten Nicht-Ich, nämlich der Natur, und dem freien absoluten Ich, nämlich Gott; er selbst aber ist ein „relativ freies und unfreies Ich, welches „mit Gott die Freiheit, mit der Natur die Notwendigkeit und die Begrenztheit gemein hat“[79]). Damit nun die beiden verschiedenartigen Elemente im Menschen, das somatische und das pneumatische, zu lebendiger Einheit des Lebens und zu allseitiger Auswirkung sich zusammenfinden können und der „Kreis des Lebens“ geschlossen wird, muß „ein drittes von beiden verschiedenes und doch auf derselben Stufe der Realität stehendes vorhanden sein[80]). Dieses eben ist die Seele, welche zwischen der bloßen Äußerlichkeit und reinen Innerlichkeit, von der leiblichen Individualität zur geistigen Persönlichkeit die Übergänge schafft, als der „Indifferenzpunkt zwischen Freiheit und

---

78) Kurze Zusammenfassung von Deutingers Seelenlehre bei Kastner, S. 113 ff.

79) Kunstlehre S. 33.

80) So im Entwurf der Seelenlehre § 1 nach Kastner, S. 80.

Notwendigkeit". Sie ist die „produktive Kraft des Leibes" und die willenlose Empfänglichkeit des Geistes, der Sitz alles Sinnhaften und Triebhaften, die Grundlage des Temperaments, der allgemeine Lebensgrund; die „Trägerin des Werdens" im Unterschied vom unbewußten Dasein des Leiblichen und vom frei bewußten Sein der Persönlichkeit[81]).

Es ist, wie selbst Kastner in seinem zusammenfassenden Rückblick über Deutingers System einräumt, nicht eben leicht, den Sinn seiner psychologischen Trichotomie: Leib, Seele, Geist mit voller Bestimmtheit zu präzisieren[82]) und Kastner knüpft deshalb zur Verdeutlichung an die aristotelisch-scholastische Unterscheidung der vegetativen, sensitiven und intellektiven Seele an; und dies, obwohl Deutinger gerade die mangelnde Unterscheidung zwischen Seele und Geist als einen Grundfehler der scholastischen Freiheitslehre bezeichnet[83]). Tatsächlich ist es zur historisch-systematischen Ableitung dieser Deutingerschen Trichotomie nicht nötig, so weit zurückzugreifen, sondern ihr Ursprung liegt, wie schon die immer wiederkehrende trinitarische Begründung und die häufige Bezugnahme gerade des psychologischen Teils seiner Seelenlehre auf Hellsehen, zweites Gesicht, Levitation und ähnliche „magnetische" Erscheinungen[84]) zeigt, im Bannkreis der mystisch-okkultistischen Lehren von Baader[85]), Gör-

---

81) Über das Wesen der Seele im allgemeinen, vgl. Seelenlehre S. 145—156; über die Beschaffenheit der Seele im besonderen, ebenda S. 156—182.

82) Kastner S. 717 ff.; auch S. 712 und 728.

83) Philosophische Meditationen, Siloah Bd. II S. 1067 f.; hierüber Kastner S. 803.

84) Seelenlehre S. 148—51, 154, 176 f. u. ö.

85) Zusammenstellung der wichtigsten Stellen Baaders über „Seele, Leib, Geist" im Supplementband der sämtlichen Werke = Band 14 (Leipzig 1860) S. 442—445.

res[86]), Schubert[87]), Eschenmayer[87]) und dem späteren Schelling, schwerlich aber von Anton Günther[88]).

Glücklicher als in der Begründung ist Deutinger in der Durchführung und Anwendung der seelischen Trichotomie, wovon seine Ästhetik einige Belege geben wird. Das in jedem Fall fruchtbare Grundmotiv seiner Unterscheidung zwischen Leib, Seele und Geist erwuchs aus dem Bedürfnis, eine bessere Abstufung und Zusammengruppierung der einzelnen Seelenkräfte zu finden, als ihm ohne diese Trennung möglich erschien. Namentlich bemüht sich Deutinger immer wieder aufs neue, für die seit Solger und Friedrich Schlegel von der Ästhetik so sehr betonte Seelenkraft der Phantasie den rechten Platz und Zusammenhang zu finden und in ihr zugleich Rezeptivität und Produktivität voneinander schärfer abzugrenzen und genauer zu bestimmen. Aufs nächste verwandt hiermit war die Aufgabe einer näheren Auseinandersetzung mit dem Geniebegriff, der ja bereits seit Hamann und Herder eine so wichtige, aber noch keineswegs hinreichend geklärte Rolle spielte, und in

---

86) In Görres' Vorträgen über Enzyklopädie und Methodologie des akademischen Unterrichts (1841 f.), herausgegeben von Freninger (München 1891) heißt es S. 28: Das Höhere in ihm (dem Menschen) nennen wir die Intelligenz, den Geist im engeren Sinn; das nach abwärts gegen die Erde gerichtete das Leben, das dritte Vermittelnde . . . nennen wir die Seele im engeren Sinn". Von Werken Görres' zitiert Deutinger übrigens nur die christliche Mystik: Siloah, Bd. I S. 195.

87) Daß Deutinger in den Werken von Schubert und Eschenmayer wohl belesen war, zeigt die Tatsache, daß er in einem Handexemplar von Krauses Abriß der Ästhetik (1837) Stellen aus beiden mit Seitenzahlen am Rand anmerkt.

88) So Josef Müller: Zeitschrift für Philosophie, Bd. 149, S. 131; Müller übersieht aber, daß der Günthersche Begriff der Leibseele ganz dessen dichotomischem Schema entspricht, welchem Deutinger allenthalben widerstreitet.

dem es ebenfalls, wie schon oben[89]) anläßlich des Schellingschen Schuleinflusses zur Sprache kam, das Verhältnis einer „unbewußten“ und „bewußten“, einer „passiven“ und „aktiven“ Seite zu unterscheiden und zu verstehen galt.

Derartige ästhetisch-psychologische Probleme lagen zu Deutingers Zeiten dermaßen in der Luft, daß es schwer ist im einzelnen festzustellen, woher ihm die besonderen Anregungen zuerst kamen. Es lassen sich aber doch immerhin manche sichere Anhaltspunkte gewinnen, die das Vorhandensein noch weiterer Beziehungen natürlich nicht ausschließen. So ließen sich z. B. trotz mancher Anklänge keine bestimmten Einflüsse von Solgers Lehre von der Phantasie oder etwa von Wilhelm v. Humboldts Begriff der produktiven Einbildungskraft oder von Schillers Spieltrieb feststellen. Dagegen unterliegt es keinem Zweifel, daß die Betonung der Phantasie bei Hamann und bei Jean Paul[90]), der eine Zeitlang des jungen Deutingers Lieblingslektüre war, und dann bei Baader, Schelling, Friedrich Schlegel und auch bei Hegel[91]) unmittelbaren Einfluß übten.

Vor allem hat auch hier wieder Baader trotz seiner aphoristischen Art erheblich eingewirkt, dessen Gedanken über das „Gemüt“ als Organ des Kunstgenusses wie des Kunstschaffens, über die Einheit von Gefühls- und Er-

---

89) Vgl. S. 21.

90) In dem Manuskript der Methodologie S. 41 steht Jean Paul für Deutinger neben Schiller und Goethe. Vgl. auch Deutingers Brief vom 9. Januar 1839: Renaissance VIII (1907) S. 459 u. a.

91) Hegels Begriffsbestimmungen von Phantasie, Genie, Begeisterung (Vorlesungen über Ästhetik, Bd. I S. 361 ff.) betonen deren produktiven Charakter stärker, als eigentlich mit seinem System noch vereinbar wäre. Eine gewisse glückliche Inkonsequenz in Hegels Ästhetik erwähnt auch Jonas Cohn a. a. O. S. 183.

kenntnisseite in der künstlerischen Ekstase, von Rezeptivität und Spontaneität im Genie[92]) und schließlich über die Genialität in allem freien Erkennen, Wollen und Wirken der Kreatur[93]) Deutinger bereits in seiner allerersten Veröffentlichung durch bestimmtere Fassung zu systematisieren sucht. In dem Aufsatz nämlich: „Besondere Antworten auf eine allgemeine Frage usw.“[94]) bestimmt Deutinger die Phantasie, „aus der sowohl Kunst als Wissenschaft entspringen“, als „die lebendige Tätigkeit des Geistes“, welche zwischen Verstand, Gefühl und Vernunft vermittelt. „So bestimmen sie sich wechselseitig, und das Ungewisse und Schwankende der Anwendung dieser Ausdrücke in der Philosophie verliert sich“. Auch in seinem zweiten wenig späteren Aufsatz gegen Hermes[95]) betont Deutinger wieder nachdrücklich die Wichtigkeit von Phantasie und Gefühl, deren Ausschluß das hermesianische System zum „Eispalast“ veröde. Aber die unzureichende Klarheit des eigenen, von Baader noch abhängigen Phantasiebegriffs — die bei Baader „gewöhnliche Ungenauigkeit“ kreidet Deutinger noch 1857 dessen Geniebegriff eigens an[96]) — veranlaßt Deutinger doch sehr bald zu schärferen Unterscheidungen.

---

92) Die einzelnen Stellen bei Hans Reichel, Baader als Kunstphilosoph: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. VI (1911) S. 525 bis 545. Vgl. hier namentlich den 3. Abschnitt über die Kunst. Auf S. 526 Anm. erwähnt Reichel auch Baaders Einfluß auf Deutingers Ästhetik, den er aber nur zum Teil gegeben findet. Eine systematische Abhängigkeit ist schon deshalb ausgeschlossen, weil Baader kein System der Ästhetik gibt, wie Reichel a. a. O. S. 525 und Franz Hoffmann, Baaders sämtliche Werke Bd. VI S. 1 Anm. feststellen.

93) Fermenta cognitionis Bd. 2 S. 291.

94) Historisch-politische Blätter, Bd. VII (1841) S. 333 bis 353.

95) Ebenda S. 658—680.

96) Prinzip der neueren Philosophie S. 357.

In dem Entwurf der Psychologie[97]) § 18 beruft sich Deutinger ausdrücklich auf Friedrich Schlegel, der die Phantasie „das eigentlich Schöpferische innerhalb des Menschen . . . wieder zu Ehren zu bringen den Versuch gemacht hat", und definiert sie nun selbst näher als jene Kraft des Geistes, welche dessen Wechselwirkung nach unten vermittelt, welche mit dem „Odem des Geistes" auch die niedern Kräfte belebt, „was wir Begeisterung nennen", mit seinem Hauch auch das Seelische und mittels dessen das Leibliche durchdringt. „Die vollkommenen Werke der Phantasie haben darum jederzeit die dreifache Natur von Leib, Seele und Geist; es wird in denselben zuerst ein Bild, eine plastische Gestalt, als der Leib des Ganzen erscheinen, es wird sich aber damit auch eine Bedeutung, von welcher das Bild der symbolische Ausdruck ist, als die Seele des Werkes verbinden, und durch beide hindurch ein Lichtblick des Geistes in die schöpferische Kraft hindurchdringen. Jedes Gebilde der Phantasie wird darum, weil jenen Lichtblick der schöpferischen Kraft in sich tragend, auch auf den Beschauer erhebend und begeisternd wirken".

Hier sehen wir also den Versuch gemacht, im wesentlichen mit Hilfe eines nicht näher differenzierten Phantasiebegriffs und der Trichotomie Leib — Seele — Geist Kunstschaffen und Kunstempfänglichkeit in großen Zügen zu charakterisieren. Der folgende § 19 des Entwurfs versucht dann immerhin, obwohl die Phantasie auch noch als Produktionskraft der Wissenschaft gelten soll, den künstlerischen vom gedanklichen Schaffensprozeß etwas klarer zu sondern: die Wissenschaft hat „das zunächst in seiner Äußerlichkeit sich darbietende Objekt in seiner Ähnlichkeit mit dem Geiste darzustellen, die Kunst die innere Regung des Geistes in äußeren Ge-

97) Auszug veröffentlicht von Kastner S. 64—87.

stalten auszuprägen", und § 20 unternimmt es, den Einfluß der Phantasie auf die einzelnen Grundkräfte und Hauptstufen des Erkenntnislebens näher zu bestimmen nach folgendem Schema:

Vorübergleitende, „überraschende" Vereinigung der Phantasie	mit dem Verstand (als Kraft der Unterscheidung)	= Witz
	mit dem Gefühl (Kraft der unmittelbaren Empfänglichkeit, Gemüt)	= Laune
	mit der Vernunft (Kraft der ideellen Ordnung und Einigung)	= Humor
Dauernde Vereinigung der Phantasie	mit dem Verstand	= Scharfsinn
	mit dem Gefühl	= ungefähr Zartsinn
	mit der Vernunft	= Tiefsinn

Auf diese Unterscheidungen will dann Deutinger auch die mehr generelle Trennung von Talent und Genie stützen, ohne aber zunächst, wie schon der Zustand der Handschrift zeigt, damit ganz durchzukommen.

Die Lösung dieser Schwierigkeiten gelang Deutinger erst, nachdem er sich über den Unterschied der künstlerischen und wissenschaftlichen Produktivität vollends ins Klare gekommen war, eine Erkenntnis, die sich ihm dann in einer weiteren und fortan grundlegenden pneumatologischen Trichotomie fixierte: in der Bestimmung und Unterscheidung der drei allgemeinsten Geistestätigkeiten als

Denken,
Können (Bilden),
Tun (Handeln)[98].

98) Auf den ersten Blick erinnert dieser Ternar unmittel-

Diese zuerst in der Seelenlehre (1843) ausführlich gegebene und begründete Formulierung[99]) der drei „Potenzen“ und „Stufen“ geistiger Lebensbetätigung ist vorbereitet durch die Trennung von Erkennen und Können, zu der sich Deutinger bereits im Entwurf der Ästhetik (1842) genötigt fand[100]), und in welcher er den Unterschied etwas weiter ausführt, den wir bereits oben in § 19 des Entwurfs der Seelenlehre angebahnt sahen. Aber die volle Scheidung von „Denken“ und „Können“, welche fortan ein Grundthema Deutingers bleibt, ist doch erst in der Seelenlehre erreicht; und es wird damit der Begriff der Phantasie endgültig dem höheren und bestimmteren Begriff des Könnens eingereiht, wie das nunmehrige neue Schema bezeugt:

Aus der Wechselwirkung von Natur- und Persönlichkeitsgrund bricht im Menschen das geistige Leben hervor und entwickelt sich in dreifacher Stufe.

1. Als Denken = Bewegung von außen nach innen, Setzung eines äußeren Seins in der inneren Anschauung, subjektive Aneignung des Objektiven;

---

bar an den aristotelischen: θεωρεῖν, ποιεῖν und πράττειν, wie schon Kastner S. 717 anmerkt. Doch haben sich mir zu einer eigentlichen Ableitung aus dieser Quelle keine bestimmten Handhaben ergeben, auch nicht in Deutingers sehr ausführlicher Würdigung des Aristoteles (Geschichte der griech. Philosophie Bd. II S. 194—417), worin übrigens gerade dessen Ästhetik schlecht wegkommt. Auch an eine Vermittlung durch Baader ist schwerlich zu denken, denn dessen Ternar: Denken, Wollen, Tun vernachlässigt gerade das Können und steht zudem zur Trichotomie Geist, Seele, Leib in organischer Abhängigkeit.

99) A. a. O. S. 111 ff. Die im gleichen Jahr kurz zuvor erschienene Propaedeutik des philosophischen Studiums (= Grundlinien Band I) enthält S. 56—61 den Grundriß.

100) Vgl. in Kastners Auszug § 1—3 S. 89—91.

2. als Können = Bewegung von innen nach außen, Darstellung der inneren Anschauung im äußeren Bild, Objektivierung eines Subjektiven;

3. als Tun = Vereinigung beider Bewegungen, Verwirklichung der wollenden Selbstbestimmung durch die freie und zielbewußte Tat, vollkommene Macht des Persönlichkeitsgrunds über den bloßen Naturgrund.

In der weiteren Untereinteilung bleiben die Stufen des Denkens wie bisher: Gefühl, Verstand, Vernunft[101]).

Aber von diesen dreien trennen sich nun völlig die Stufen des Könnens, dieser königlichen Gewalt des Geistes, mittels deren er der äußeren Welt das Gepräge seines inneren Lebens aufdrückt. Die Phantasie wird nun mit dieser bildenden Macht, mit dem Können, eigentlich völlig gleichgesetzt und die Stufen des Könnens erscheinen zugleich als Stufen der Phantasie[102]), die dem oben schon angegebenen Schema hinsichtlich der ersten Stufe (ruhende Empfänglichkeit der Phantasie als Tiefsinn, Scharfsinn und Zartsinn) sowie der zweiten Stufe (Beweglichkeit der Phantasie als Laune, Witz, Humor) im wesentlichen gleichbleiben. Nur für die dritte Stufe der Phantasie, ihre stabilen, d. h. Empfänglichkeit und Beweglichkeit bleibend vereinigenden Kräfte gelingt jetzt erst eine sichere Gliederung in passives Genie (mit dem Begriff Jean Pauls), Talent und eigentliches Genie[103]): „Das Genie erscheint somit als die höchste Spitze dieser geistigen Tätigkeit,

101) Seelenlehre S. 113—118.

102) Seelenlehre S. 122—129.

103) Über einen noch späteren, nur handschriftlich vorliegenden Einteilungsversuch vgl. Kastner S. 123.

in ihm ist die Produktivität, das Können, die Macht des Geistes über die äußere Welt am mächtigsten, reichsten und tiefsten hervorgetreten“[104]; alle Kräfte des Könnens finden ihre Einheit in der Kunst, d. h. „im unmittelbaren Können des Geistes, wenn er ohne Nebenzweck, ohne Rücksicht auf einen besonderen Wissenszweig, wie die platonischen Dialoge, oder auf Bewegung anderer zu einem gewissen Entschluß, wie die Redekunst, bloß um die Kraft des Hervorbringens, des Bildens und Schaffens am Stoffe zu offenbaren, diesen zum unmittelbaren Bild des inneren Lebens umgestaltet. In dieser Reinheit von jedem äußeren Zweck ist das Können des Geistes wahre Kunst“[105]).

In dieser erstmaligen klaren Abgrenzung und Bestimmung des Könnens als selbständiger Geisteskraft ist zweierlei von besonderem Belang. Erstens die völlige Gleichsetzung des früher ziemlich unbestimmten Phantasiebegriffs mit dem nun feststehenden des Könnens. Deutinger bemängelt es in diesem Zusammenhang ausdrücklich[106]), daß man bisher dem Begriff der Phantasie einen viel zu engen und unzureichenden Sinn gegeben hat. Man hat Phantasie vielfach gleichgesetzt mit jenem schnellen und beweglichen Erfinden und Auffinden innerer Beziehungen, welches nun in Deutingers genauer Einteilung nur als die zweite Stufe der Phantasie (Laune, Witz, Humor) noch Platz findet. Die eigentliche produktive Höchstleistung der Phantasie ist damit noch gar nicht bezeichnet; denn jene „ihre Vorliebe, das Verschiedene in innerer Einheit zusammenzufassen, ist gewissermaßen nur ein Spiel und eine Vorübung ihrer eigentlichen bildenden Kraft“. Eben wegen dieser bisher

104) Ebenda S. 129.
105) Ebenda S. 130.
106) Ebenda S. 122 und 125.

so mangelhaft erfaßten wahren und produktiven Bedeutung der künstlerischen Phantasie hat es dann Deutinger in seinen ästhetischen Werken zumeist gänzlich vermieden, das Wort Phantasie überhaupt noch zu gebrauchen und statt dessen seine neue Begriffsprägung des Könnens fast durchweg angewendet. Aber nur Unkenntnis der tatsächlichen Begriffsentwicklung bei Deutinger kann aus diesem Sachverhalt zu dem Vorwurf gelangen, den Ed. von Hartmann[107]) mit besonderem Nachdruck erhebt. Er bezeichnet es geradezu als einen „Hauptfehler der Deutingerschen Ästhetik, daß in ihr der Begriff der Phantasie gar keinen Platz findet und ganz durch das Können verdrängt ist". Nicht für den Begriff, sondern nur für das Wort Phantasie ließe sich diesem Vorwurf noch eine äußere Berechtigung einräumen, die aber gegenüber Deutingers wohl begründetem Vorhaben in Nichts zergeht, für bessere Erkenntnis auch einen besseren Ausdruck zu finden. Nun kann man ja schließlich noch mit Hartmann[108]) daran zweifeln, ob die Bezeichnung „Können" für den von Deutinger aufgehellten Begriff gerade die allerglücklichste war. Aber über den Sinn und Zweck dieser Terminologie läßt ihr tatsächlicher Gebrauch jedenfalls keinen Zweifel übrig; Deutinger hat, wie gerade auch das obige Zitat bezeugt, den Ausdruck deshalb gewählt, weil mit „Können" die aller „Kunst" zugrundeliegende produktive Geistestätigkeit am einfachsten zu benennen war und es ihm vor allem darauf ankam, durch einen besonderen neuen Namen diese Grundtätigkeit von den beiden anderen, vom Denken und Handeln, und somit das Gebiet der Kunst von dem der Wissenschaft und Moral möglichst knapp und klar zu scheiden. Im gleichen Sinne gebraucht Deutinger gelegentlich auch

107) A. a. O. S. 193.
108) Ebenda S. 191.

die Schellingsche Wendung vom „Poetischen in der Kunst“[109]), da ihm ja gerade die Dichtkunst im besonderen Maße das reine Können, das ποιεῖν im emphatischen Sinne des Wortes darstellt[110]).

Daß Deutinger mit dem Können unter allen Umständen eine wirklich produktive Geistestätigkeit, das Schaffen eines Kunstwerks bezeichnen wollte, kommt auch alsbald in der Fortsetzung jener ersten ausführlichen Begriffsbestimmung ganz unzweideutig zum Ausdruck, denn es heißt in der Seelenlehre S. 130 weiter:

„Nur ein Mißbrauch, über den mit vollem Rechte schon Plato sich vielfach ereiferte, ist es, eine Übung, Geschicklichkeit und Fertigkeit äußerer Kräfte eine Kunst zu nennen. Wo nichts gebildet, geschaffen, produziert wird, da ist keine Kunst. Die Tanzkunst ist eine Geschicklichkeit, Fuß und Körper nach dem Takte zu bewegen, aber keine Kunst, und so in allen ähnlichen Fertigkeiten.“

(Diese ausdrückliche Trennung des Könnens von jeder nur technischen Fertigkeit macht es m. E. auch unangängig, den Deutingerschen Begriff mit Neudecker[111]) gradewegs aus jenem Kantschen herzuleiten, wie er in § 43 der Kritik der Urteilskraft sich findet. Denn hier kommt der Ausdruck Können nur beiläufig vor als Gegensatz zum Wissen, aber ohne Deutingers spezifische Sinnesprägung.)

Noch in einer weiteren damit nahe zusammenhängenden Beziehung bedurfte der Begriff des Könnens einer Abgrenzung nach unten hin. Das Schaffen des Künstlers kann wohl ein gedankenloses im Sinne einer intuitiven,

---

109) Vgl. Kunstlehre S. 158 f., 225, 502 f.; auch Stellen in der Seelenlehre u. a.

110) Kunstlehre S. 162.

111) A. a. O. S. 10—12.

keiner Begriffskrücken bedürfenden Unmittelbarkeit sein, aber es kann niemals geistlos vor sich gehen, also zu einer naturhaften, unbewußten Triebhaftigkeit herabsinken. Man tut Deutinger unrecht, wenn man seine Unterscheidung des Könnens vom Denken und seine Betonung der Unmittelbarkeit und manchmal geradezu Seherhaftigkeit des künstlerischen Schaffensprozesses dahin auslegt, als habe er gleich Schopenhauer den Seelenzustand des Schaffenden mit dem Traum- und Halbschlafzustand von Sonnambulen auf eine Stufe stellen, also ins Rein„seelische“ herabdrücken wollen[112]). Deutinger selbst[113]) verwahrt sich gegenüber den Anhängern der Naturphilosophie Schellings, zu denen man hier auch Schopenhauer zählen darf, ausdrücklich dagegen, daß der Künstler nur ein „Seher der Natur“ sei, „in dem sie zwar bildend, aber keineswegs aus Bewußtsein bildend geworden ist“. Gewiß vergleicht auch Deutinger die Dichter und Propheten mit Hellsehern, aber er nennt sie dann mit Betonung g e i s t i g e Hellseher[114]); gewiß spricht er beim echten Künstler von einem „Schlummerzustand des individuellen Begehrens und Lebens, der gleichsam träumend das Ewige schaut“[115]), aber nicht das Schlafen und Träumen, sondern das Schauen des Ewigen und das gänzliche Hingegebensein an die Anschauung des ideellen Urbildes ist es, worauf in dieser Beschreibung der Ton liegt. Um die geistig produktive Phantasie von jenen

---

112) Diesem bei E. v. H a r t m a n n S. 176 ff. durch seine eigene Theorie vom Unbewußten naheliegenden Mißverständnis sind auch zwei Darsteller der Deutingerschen Musiktheorie, Paul M o o s (Moderne Musikästhetik in Deutschland) Leipzig 1902 S. 58—60, auf Hartmann fußend, und Johann H a t z f e l d (Martin Deutinger als Musikästhet: Wissenschaftl. Beilage zur Germania Jahrg. 1913 Nr. 39—42) nicht entgangen.

113) Kunstlehre S. 26.

114) Kunstlehre S. 80.

115) Ebenda S. 74.

seelischen Vorgängen vollends zu trennen, konstruiert Deutinger in seiner Psychologie, d. h. Lehre von der Seele im engeren Sinn[116]), eigens ein unteres Seelenvermögen die „Einbildungskraft", welche wohl empfangene Eindrücke nach Gefallen zu zersetzen und aufzulösen und nach rein seelischer Neigung zusammenzufügen vermag, aber hierbei, solange keine höhere geistige Leitung eingreift, nur zu „eitlen Einbildungen" und „krankhaften Erscheinungen" gelangt. Ganz anders die geistige Phantasie und zumal in ihrer reinsten und höchsten Entfaltung: „Im künstlerischen Genie offenbart sich", so schreibt Deutinger in seiner noch jüngst von Volkelt bewunderten Charakteristik[117]), „ein primitives Wirken des Geistes . . . Diese Ursprünglichkeit des geistigen Lebens . . . die an sich unbegriffen nur durch die Offenbarung ihrer Macht als eine wirkliche und lebendige sich kundgibt, bildet des Künstlers eigentümliches Wesen. Der Geist, der ihn durchwohnt, von ihm nicht begriffen, aber doch von ihm festgehalten, ist der eigentliche Künstlergenius. Der Künstler weiß um ihn, verehrt ihn und liebt ihn und findet in ihm die innere Möglichkeit seines Lebens." Also es ist wohl in dem Künstler eine Triebkraft, die ihn weit über sein eigenes Begreifen und Verstehen hinausträgt; aber ihr Ursprung liegt dann in einer höheren geistigen Macht und gewiß nicht in einem niedrigeren Naturtrieb, wie er auch im Nestbau des Bibers oder der Biene sich kundgibt[118]); auch diese Tiere „sind bildend in ihrer Art, sind natürliche Künstler, aber den Menschen muß das Absehen von dem notwendigen Triebe, das Absehen von dem Natürlichen in der Form, die Dar-

116) Seelenlehre S. 168.

117) Kunstlehre S. 85 f. Vgl. Joh. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. III (München 1914) S. 277 Anm. 1.

118) Kunstlehre S. 35. Das Beispiel von der Biene auch in Kants Kritik der Urteilskraft, § 43.

stellung einer inneren, dem ewigen Grunde entnommenen Anschauung über diese natürliche Potenz erheben".

Der Abgrenzung des Könnens nach unten entspricht die ebenso bestimmte Verselbständigung des Könnens von den beiden anderen Geisteskräften, dem Denken und Tun. Und diese nachdrückliche Unterscheidung ist das zweite wichtigste Moment, welches wir bereits in der ersten ausführlichen Begriffsbestimmung der Seelenlehre (vgl. das Zitat oben S. 40) deutlich ausgeprägt finden. Das Können vermag sich, so betont dort Deutinger an den Gegenbeispielen des platonischen Dialogs und der Rhetorik, auch ohne jede gedankliche Beimischung und ohne jede praktische Rücksicht vollkommen frei entfalten und nur in dieser Reinheit von jedem äußeren Zweck schenkt es uns wahre Kunst. In der ausführlichen Lehre vom Können, mit der Deutinger seine Kunstlehre einleitet[119]), betont er ebenfalls wieder an vielen Stellen ganz besonders, daß der Zweck der Kunst allein in der Betätigung des Könnens gelegen ist, nicht aber erst aus irgendeinem theoretisch lehrhaften oder praktisch moralischen Nebenzweck ableitbar. Das Bestreben des Geistes ist es, in der Kunst „ein Bild seiner selbst außer sich hervorzubringen" und dies vermag er, der göttlichen Schöpferkraft entbehrend, nur durch „Bilden und Umgestalten eines an sich Gegebenen außer ihm". Dieser Zweck ist ein in sich genügender und darum „kann es keinen anderen Zweck der Kunst geben, als den, „ein Bild des inneren Lebens im äußeren hervorzubringen"[120]). Und die Erfüllung dieses Zweckes genügt sich selbst. „Indem die Natur zum Ausdruck der persönlich lebenden Kraft gemacht wird, erscheint diese in einem andern, nichts wollend als erscheinen und schön zu sein."[121])

---

119) Im wesentlichen: Kunstlehre S. 1—106.
120) Kunstlehre S. 52.
121) Ebenda S. 60.

Und zwar kann die Kunst eben darum sich selbst genügen, weil sie das Betätigungsfeld einer spezifischen Kraft, des Könnens, ist. Das Ästhetische nimmt bei Deutinger nicht mehr, wie es noch bei Kant[122]), Schelling, Hegel letzten Grundes noch immer der Fall ist, nur irgend eine Mittelstellung zwischen dem Theoretischen und Praktischen ein, sondern es ist das Gebiet einer wesentlichen und selbständigen Potenz der menschlichen Natur und darum auch der Erkenntnisgegenstand einer eigenen Wissenschaft, der Kunstlehre[123]).

Das Können ist nach Deutinger nicht nur eine, sondern — neben dem Denken — die spezifisch menschliche Wesenseigentümlichkeit. „Nur der Mensch kann Künstler sein. Wenn die Natur bildet, so sucht sie nicht in einem andern sich auszusprechen, sondern der Ausdruck ist das Wesen . . . Wenn Gott bildet, so sucht er ebensowenig sich in einem andern auszusprechen. Wenn Gott bildet, schafft er." Der Mensch aber, in seiner Relativität zwischen Natur und Gott mitten ihnen stehend, „ist als solcher ein könnendes Wesen, ein Künstler"[124]). „Alle Menschen sind Künstler der Anlage nach, aber nur wenige sind es der Wirklichkeit nach."[125]) Denn dazu muß der Mensch „die Höhe der inneren Anschauung unmittelbar in sich gewähren lassen und dieser so sehr mächtig werden, daß der Stoff sich willig unter seine Behandlung fügt". So war es bei der ersten Kunst des Menschen, bei der Sprache, solange sie noch nichts anderes bezweckte als den Ausdruck des innerlich Er-

---

122) Vgl. Deutingers Beurteilung der Kantschen Ästhetik im Prinzip der neueren Philosophie S. 173, wonach sie die Vermittlung zwischen theoretischer und praktischer Vernunft sucht, aber nicht wirklich findet.

123) Vgl. Kunstlehre S. 15.

124) Kunstlehre S. 61.

125) Kunstlehre S. 68.

schauten. Und sie wird immer dann wieder zur Kunst, sooft sie nichts anderes will. Das gleiche Bewußtsein der Bildmacht über den äußeren Stoff und seiner Umgestaltbarkeit nach irgend einem gesuchten Ideal ist es, welches auch schon im primitiven Putz des Wilden sich bekundet[126]). Die durch Fleiß zu erlangende höhere Fertigkeit und Leichtigkeit in der Beherrschung des bildsamen Stoffes ist für das eigentliche Können nur Mittel zum Zweck, nur eine Voraussetzung zu dessen vollkommener und unmittelbarer Betätigung.

Wie in der praktischen Verwirklichung des Könnens die technische Geschicklichkeit ihm zur Hand geht, so wird auch zu der bildenden die begreifende Kraft[127]), zum Können das Denken sich meist hilfreich gesellen. Bei aller grundsätzlichen Unterscheidung beider Geisteskräfte will Deutinger nicht etwa ihr tatsächliches Zusammenwirken verneinen. Im Gegenteil: Gerade im Tun, als der höchsten Stufe geistiger Lebensbetätigung, sollen ja dann in notwendiger Vereinigung „die Potenzen des Denkens und Könnens der Freiheit untertänig geworden sein"[128]). Und ähnlich heißt es in der früheren Abhandlung „Über das Verhältnis der Kunst zum Christentum"[129]) unmittelbar nach der Betonung des selbständigen Wesens und Eigenzwecks der Kunst doch weiter: „Wie der Gedanke das Äußerliche innerlich setzt, so die Kunst das Innerliche äußerlich. Beide gehören zusammen; beide sind Grundkräfte des menschlichen Lebens; aus beiden gestaltet sich die Tat." Auch im tatsächlichen Verhalten

---

126) Ebenda S. 12 und 16. Das gleiche Beispiel bei Hegel, Ästhetik Bd. I S. 6 und 42.

127) So Poetik S. 284.

128) Freisinger Lyzealprogramm 1843 S. 10.

129) Dies betont die Kunstlehre S. 21 f., 41 f., 61, 65 f., 71 f., 83, 91 f., 107 f. u. s. o.; ebenso in der Poetik, den Meditationen, Odeonsvorlesungen u. a.

des Künstlers (wie des schöpferischen Denkers) sind Können und Erkenntnis meist unzertrennlich verbunden, ergänzen und befruchten einander[130]). Nur ist beim Künstler und beim Denker die unbedingt vorherrschende Kraft jeweils eine andere, und damit auch der Ausgangspunkt und der Verlauf der geistigen Bewegung verschiedenartig und entgegengesetzt bestimmt: „Der Künstler wird nie aus den Teilen das Ganze zusammenfügen, sondern das Ganze schauen, in ihm die Teile als Glieder finden . . . Dagegen will der Denkende des Einzelnen gewiß sein, um daraus zum höchsten einigen Ganzen vorzudringen“[131]).

Die strenge Innehaltung dieser geistigen Bewegungsbahn, die Unbedingtheit der eigentlichen Kunstabsicht, das „vorschwebende höchste Bild des Ewigen ohne Nebenabsicht auszusprechen“, wird dem Künstler auferlegt durch die strenge Macht des „ästhetischen Gewissens“[132]). Diesem zuwider zu handeln und etwa um des Effektes willen der Sinnlichkeit oder Leidenschaft Zugeständnisse zu machen, obwohl das Bessere vorschwebt, ist beim Künstler ebenso sehr Verrat an Gott und der Menschheit, als beim Denker die absichtliche Verleugnung der ewigen Wahrheit oder beim sittlich Handelnden der ewigen Freiheit. Der Künstler, der absichtlich das ästhetische Gewissen verletzt und sein höchstes Streben preisgibt, hat auch kein moralisches Gewissen. Und im moralisch Minderwertigen wird auch als Künstler nie die höchste Anschauung des Ewigen lebendig werden und Ausdruck gewinnen[133]).

Es liegt also Deutinger, indem er die Selbständigkeit

130) Seelenlehre S. 134.

131) Kunstlehre S. 66.

132) Kunstlehre S. 210 f.

133) Ebenda S. 52, ähnlich schon im Entwurf der Ästhetik § 8.

und Selbstherrlichkeit des Künstlers auf seinem Gebiete proklamiert und aller übergreifenden Vernünftelei oder Moralisterei oder auch Andächtelei auf diesem Felde absagt[134]), gänzlich fern, das künstlerische Schaffen etwa wie die frühromantische Theorie oder der extreme Geniekult der Willkür eitler Selbstbespiegelung und ironischer Stoffüberlegenheit auszuliefern. Seine Anforderungen an die Eigenwürde des Künstlers sind vielmehr so hohe, daß sie manchem allzu nüchternen Kopf als Überschwenglichkeiten erscheinen mögen.

Die geistige Grundkraft des Könnens, diese wesentliche Potenz der Menschennatur, in der Umwandlung eines Äußeren an sich Unfreien die eigene Freiheit zu offenbaren[135]), im vollendeten Kunstwerk die „Befreiung des Geistes von der Natur durch die Form"[136]) zu vollziehen, hängt ja nach Deutingers Lehre unmittelbar zusammen mit der letzten Bestimmung und dem tiefsten Ursprung der Menschennatur überhaupt. In jeder der drei menschlichen Grundtätigkeiten, im Können, wie im Denken und Handeln, prägt sich eine notwendige Beziehung der relativen Menschennatur zum Unendlichen, zu Gott, aus. Und darum ist einer jeden von ihnen eine Grundanschauung angeboren und zum letzten Ziele vorgezeichnet, über welche sich der Mensch um so klarer zu werden vermag, je mehr er die entsprechende Grundkraft entwickelt und steigert, je mehr der Freiheitsgrund in ihm den unfreien Grund überwältigt und der höchsten Persönlichkeitsbeseligung, der Vereinigung mit Gott, zustrebt[137]).

Die drei Ideen des Schönen, Wahren und

---

134) Zum Beispiel Kunstlehre S. 53 und 81 f. oder Poetik S. 337 oder Bilder des Geistes Bd. I S. 155.

135) Kunstlehre S. 20.

136) Poetik S. 237.

137) Kunstlehre S. 18 f.

Guten entsprechen den drei menschlichen Geistespotenzen des Könnens, Denkens und Tuns. Aber alle diese Ideen sind keine absoluten, die vom Menschen nur passiv empfangen und von ihm etwa in dialektischer Folge mit Notwendigkeit durchentwickelt würden, sie sind „keineswegs ausgebildete und zuvor gegebene vollkommene und an sich objektiv wirkliche Anschauungen, an die der Mensch als an nie trügende Leitsterne sich halten könnte", sondern sie sind „ihrer Wesenheit nach relativ", inhärieren ihren entsprechenden Tätigkeiten nur als Anlagen und Aufgaben, als notwendige Beziehungen der menschlichen Natur, die der Mensch „formell nie verlieren kann, aber deren Inhalt er eben um der Freiheit willen, aus der sie entspringen, finden und ponieren oder verachten und negieren kann". Sie stehen nur da „als der ewige Hintergrund jedes menschlichen Strebens, jeder zeitlichen Bestimmung, jeder endlichen Form, unerschöpflich und unausfüllbar als ewige Quelle . . . Ihr innerster Grund ist die freie Persönlichkeit, die Ähnlichkeit des Menschen mit Gott"[138]). Der Vorwurf Ed. v. Hartmanns, daß Deutinger den Begriff der Hegelschen Idee zum unbestimmten abstrakten Ideal verflüchtige[139]), verkennt die positive und bei aller Annäherung unerschöpfliche Zielbestimmung, welche Deutinger allen idealen Aufblicken des Menschen gerade durch ihr absolutes Objekt in Gott zuspricht. Hinzu kommt freilich noch ein begreifliches Mißverständnis Hartmanns, welches sich aus Deutingers doppelsinnigem Gebrauch des Wortes Idee erklärt. Die spezielle Idee des einzelnen Kunstwerks ist für Deutinger etwas wesentlich anderes, als die allem Können inhärierende allgemeine „Idee des Schönen"; und diese letztere ist, auch nach Deutinger selbst, als Inhalt irgendwelchen Kunstwerks unbrauchbar.

---

138) Denklehre S. 19.

139) A. a. O. S. 176.

Gerade die im Gottesziel gesetzte Unerschöpflichkeit der Idee bildet nach Deutinger „die schaffende Gewalt der Kunst“[140]) und bewahrt diese vor der von Hegel gelehrten endlichen Auflösung in Philosophie, ebenso wie vor der Schelling-Schlegelschen Kunst- und Religionsvermischung zu immer „neuer Mythologie“.

Die Idee des Schönen beginnt sich im Menschen zu offenbaren, sobald er zuerst seine bildende Macht über den äußeren Stoff, sein Können betätigt, und sich dessen erfreut. „Was ist die Idee des Schönen? Die Fähigkeit des Menschen, ein Äußeres zu der inneren Kraft des persönlichen Wollens beziehen und zum Ausdruck dieses inneren Bestimmens machen zu können, und die aus dieser Fähigkeit hervorgehende, zweite Empfänglichkeit für alles, worin eine solche Macht sich offenbart[141]).“ Ein erinnerndes Ahnen der Gottähnlichkeit, eine Sehnsucht nach dem Ewigen[142]) kommt schon in den ursprünglichsten Leistungen der Kunst zum deutlichen oder verhüllten Durchbruch und begleitet und erhebt die Kunstentwicklung bis zu ihren höchsten Meisterleistungen. „Die Kunst muß stets mit der Religion im wesentlichen Zusammenhange gedacht werden, wenn sie gleich nicht mit ihr in e i n e m Begriff zusammenfällt“[143]). Im Zustande barer Irreligiosität würde der Mensch in die Ohnmacht des Naturgrunds zurücksinken. Jeder wahre Künstler ist ein Gottbegeisterter und selbst im äußersten Abfall von der Religion noch ein Gottersehnender, aber niemals kann er andererseits mit wirklicher Schöpferkraft einem innerlich fremden, nicht mit Begeisterung er-

140) Kunstlehre S. 226.

141) Kunstlehre S. 17.

142) Hier wieder deutliche Anklänge an B a a d e r, der als Grundmotiv alles künstlerischen Schaffens das Heimweh nach dem verlorenen Paradies ansieht. Vgl. R e i c h e l a. a. O.

143) Kunstlehre S. 75.

faßten und deshalb zum Bilde drängenden Religionszweck dienstbar werden. Den Zusammenhang von Kunst und Religion faßt Deutinger in dem späteren Auszug aus seiner Kunstlehre[144]) dahin zusammen, daß Ziel der Kunst „die Darstellung der Erinnerung des Menschen an seine überirdische Macht und Freiheit ist; sie ist daher wesentlich subjektiv religiös. Mit der objektiven Religion aber hängt die Kunst durch ihre subjektive Sehnsucht nach ihr mittelbar zusammen. Ein unmittelbarer Dienst der Kunst gegenüber der objektiven Religion würde sie in ihrer Selbständigkeit beeinträchtigen. Eine Abwendung der Kunst aber von der subjektiven Religion würde sie ihres Inhalts, ihres Zieles und ihrer Macht zugleich berauben.“ Die künstlerische Tätigkeit steht im inneren notwendigen Zusammenhang mit dem höchsten persönlichen Leben und darum auch mit dessen unersetzlicher objektiver Basis, mit der Religion[145]). Aber dies stets nur durch die Vermittlung der künstlerischen Persönlichkeit, welche vom Ewigkeitsgehalt ihrer Zeit und Mitwelt ergriffen und durchleuchtet wird[146]). Die wahre Religion der Freiheit und Liebe, das Christentum, erschließt allem persönlichen Leben und so auch dem Können erst die tiefsten Quellen[147]). Der Inhalt des Christentums aber ist „bisher weder durch die Kunst, noch durch die Wissenschaft in seiner subjektiv menschlichen Bedeutung erschöpft worden“[148]).

Volkelt schrieb unlängst in seinem System der Ästhetik[149]), daß unter den neuern Ästhetikern keiner die

---

144) Nach dem Auszug bei Kastner S. 198 f.; jedenfalls aus dem Jahr 1848 stammend.

145) Kunstlehre S. 79—81.

146) Kunstlehre S. 72 f.

147) Kunstlehre S. 124 ff.

148) Kunstlehre S. 449.

149) Bd. III S. 104.

künstlerische Phantasie so tief ins Metaphysische verankert habe, wie Eduard von Hartmann. Dieses Lob gebührt in höherem Maße Martin Deutinger, dessen Lehre vom Können die künstlerische Phantasie nicht nur aus metaphysischen Gründen tiefsinnig herleitet, sondern zugleich ihrem wirklichen Wesen und zumal ihrem schöpferischen Charakter gerecht zu werden versucht. Gerade diese letztere Aufgabe ist unterdes von der empirischen Ästhetik als eine wichtige, aber noch ungelöste erkannt worden. In welchem Maß bei Deutinger Ansätze zur Lösung auch dieser Probleme gegeben sind, wird erst eine nähere Betrachtung seiner besonderen Behandlungsweise der einzelnen ästhetischen Grundfragen erkennen lassen.

Kapitel II.

Die ästhetischen Grundfragen in Deutingers Fassung.

„Die Kunst ist allgemein menschlich und eine notwendige Entfaltung der menschlichen Natur; ihre allgemeine Bestimmung, ihr Inhalt und ihre Gesetze müssen daher aus der menschlichen Natur erkennbar sein[150]).“ Die Grundüberzeugung, daß es eine allgemeingültige, objektive Kunstwissenschaft geben kann, und darum auch geben muß, ist die Voraussetzung, von welcher Deutingers ästhetisches Denken durchwegs bestimmt ist. Und darum ist es überall sein ganz besonderes Anliegen, durch den eigenen Ausbau dieser Kunstlehre dem bloß subjektiven Meinen und genießerischen Geschmäckeln des Kunsturteils zugunsten besser begründeter Erkenntnis den Boden abzugraben; ja es ist sogar schon im ersten Entwurf der Ästhetik, deren Paragraph 9 und 10 über die Verbindung der Kunst mit der Wissenschaft und über die Rückwirkung der Kunstwissenschaft auf das Leben handeln[151]), sein Ziel, den Ausartungen auch des Kunstschaffens durch Verbindung mit der Kunsttheorie einen stärkeren Damm entgegenzusetzen. Und nicht minder als im ersten Entwurf befürwortet er in seiner späteren Kunstlehre abermals dieses Bündnis von Theorie und Praxis aus vertiefter Auffassung[512]).

---

150) Poetik S. 34.
151) Vgl. den Auszug bei Kastner S. 92—94.
152) Kunstlehre S. 214 ff.

Die Bildung des Geschmackes, die Entwicklung des zunächst ungeregelten subjektiven Gefühls zu einem durch Erkenntnis objektiver Kriterien gefestigten, „geregelten Gefühl" und Geschmack, welcher das von einzelnen Begeisterten Gelernte zum Gemeingut der Menschen zu machen vermag, dies alles schwebt Deutinger von vornherein als eine notwendige Aufgabe der Kunstwissenschaft vor. Das Obwalten eines solchen bestimmten und geläuterten Geschmacks ist ihm bei allem Kunsturteil ein ebenso notwendiges Erfordernis, als für den schaffenden Künstler die Treue gegenüber seinem ästhetischen Gewissen. Freilich muß das vollendete Kunstwerk schon unmittelbar zum Gefühl sprechen, die Macht des Geistes über das Äußere überwältigend offenbaren; aber mit dem bloßen Gefühl, welches nicht jedermann in gleichem Maße angeboren wird, „ist erst die Potenz gegeben, Geschmack zu haben"[153]); und dieses angeborene Gefühl läuft ohne gehörige Übung des Urteils leicht Gefahr, zu einem verbildeten und verdorbenen Geschmacke entwickelt zu werden. „Aller bloß subjektive Maßstab muß von dem Kunsturteil ausgeschlossen werden[154])." In der ausgeführten Kunstlehre hat dann Deutinger diese Lehre von den notwendigen Voraussetzungen des ästhetischen Geschmacksurteils weiter entwickelt. Aber wo immer er auch sonst ohne eigentlich philosophische Begriffsbestimmungen die ästhetische Bildung zu fördern suchte, betont er nichts so regelmäßig und eindringlich als die Unzuverlässigkeit subjektiver Gefühlsmeinungen über die Kunst und die Notwendigkeit objektiver Urteilsregeln. So widmet er z. B. in den populären „Bildern des Geistes" vor Beginn der Florentiner Gemäldeschilderungen einen ganzen Abschnitt[155]) der Frage, wie Kunst-

153) Entwurf der Ästhetik § 10. Vgl. Kastner S. 94.
154) Kunstlehre S. 449.
155) Bd. I S. 144—151.

werke zu betrachten und zu beurteilen seien. Und da heißt es z. B.: „Das Gefühl für das Schöne ist nur die Möglichkeit des wahren Genusses . . . Dieses Wohlbehagen ist zunächst subjektiv und unterscheidet zwischen dem Angenehmen und Unangenehmen. Das Schöne aber muß eine objektive Gültigkeit haben, wie das Wahre. Nicht das, was mir gefällt, ist darum schön, weil's mir gefällt, sonst müßte auch der Ring in der Nase eines Kaliforniers schön sein, weil er ihm gefällt . . . Zwei Menschen können so ziemlich gleichen Grad der sog. Bildung besitzen, und sich über irgend ein Objekt geradezu widersprechen. Wer hat nun recht? Wer den besten Geschmack hat. Und welcher von beiden hat den besseren Geschmack? Offenbar derjenige, welcher recht hat. Hat man aber keine außer beiden bestehende allgemeine Grenzlinie, so hat man auch kein Urteil mehr, die Subjektivität wird zur absoluten Richterin und Gesetzgeberin gemacht. Sind aber bestimmte Gesetze, dann muß nach diesen Gesetzen von jedem einzelnen gerichtet werden, und es ist wieder Recht und Gerechtigkeit möglich."

Natürlich handelt es sich in solchen Ausführungen, die in ähnlicher Weise an sehr vielen Stellen wiederkehren[156]), für Deutinger um weit mehr, als nur um die Abmahnung einzelner Leser vom ästhetischen Subjektivismus; es handelt sich bei ihm um die Existenzberechtigung der Kunstwissenschaft überhaupt, sowohl nach ihrer theoretischen wie historischen Seite; denn beide setzen in dem vielfach üblichen Einzelbetrieb immer schon voraus, daß wir es wirklich mit Kunstwerken zu tun haben und nicht etwa nur mit Machwerken, die sich für Kunst ausgeben. Das auf positives Verständnis gerichtete Kunst-

156) Z. B. Bilder des Geistes Bd. I S. 119, 267 f., Bd. III S. 87 ff., 256 f.; Kunstlehre S. 449; Poetik S. 33 f., 40; Siloah S. 442, 538, 565; Reich Gottes, Band I 539 f.; Briefstellen bei Kastner S. 457, 464 f. u. ö.

urteil ist untrennbar von der gerechten Kunstkritik. Und für die Gesunkenheit und Haltlosigkeit des allgemeinen Kunstgeschmacks in seiner eigenen Zeit macht Deutinger die subjektivistische Grundsatzlosigkeit der damals herrschenden Kunstkritik mit Entschiedenheit mitverantwortlich. Er fordert gegenüber ihren meist nur negativen und niederen Gesichtspunkten vielmehr die Innehaltung der weitesten und höchsten Gesichtspunkte. „Der katholische Standpunkt aller wahren Kritik", wie ihn sein Aufsatz vom Jahre 1845 proklamiert[157]), ist ihm gleichbedeutend mit dem der „prinzipienhaften Wahrhaftigkeit", mit der „ernsten, unparteiischen, objektiven Kritik", wie sie auch sein Aufsatz des gleichen Jahres: „Aussichten in die literarische Zukunft Deutschlands"[158]) fordert. Man muß immer zuerst denken und dann erst urteilen. Ohne Grundsätze hat man zur Kritik überhaupt kein Recht[159]). „Die Ästhetik, sobald sie das Prinzip ihrer Untersuchungen nicht verfehlt hat, muß ebenso untrügliche Kriterien der

157) Beilage zur „Augsburger Postzeitung" Nr. 54 und 55 vom 5. und 9. Juli 1845. Lückenhafter Auszug bei Kastner S. 372—375. Hervorgehoben seien die Sätze: „Jede Partei an sich ist unkatholisch. Jedes Herablassen zu bloß zeitlichen Rücksichten ist des allgemeinen und katholischen Standpunktes nicht würdig. Jedes Beloben oder Tadeln eines Werkes um der religiösen Partei willen, der die Person angehört, ist unkirchlich."

158) Ebenda Nr. 26 vom 29. März 1845. Auszug bei Kastner S. 368—372.

159) Deutinger wendet sich hier ausdrücklich gegen Wolfgang Menzels Maßlosigkeiten (namentlich in dessen Goethekritik) und noch schärfer gegen die Literaturkritik der „freisinnigen junghegelschen Schule"; in einem unveröffentlichten Tagebuch warnt er sich selbst am 2. Mai 1853 vor einer Art von Kunstvergleichungen, die sich leicht verliert, in „bloß willkürliche Einfälle, bizarre und barocke Zerrbilder wie bei Menzel, Lasaulx und der ganzen modernen Prophetenschule der Geistreichigkeit ohne Wissenschaft und Vernunft".

künstlerischen Schönheit aufstellen können, als die Denklehre Kategorien der logischen Wahrheit aufzustellen vermag."

Auf welchem Wege nun kann die Ästhetik dieses Prinzip ihrer Untersuchungen systematisch suchen, finden und sichern? Sie muß hierzu nach Deutinger ihren Ausgang nehmen von der unmittelbar gewissen Aussage des Selbstbewußtseins, von da vordringen zu den Gesetzen der menschlichen Natur und diese dann bewähren am Verständnis der wirklichen geschichtlichen Entwicklung.

Aristoteles[160]) hat in seiner Kunstlehre nur an Hand bestehender Kunstwerke für die ausübende Kunst Regeln entworfen, die er nicht aus der Natur selbst ableitete, und die bei ihrer historisch beschränkten Gültigkeit lange Zeit hemmend wirken mußten. Die neue Kunstphilosophie[161]) hat zunächst die subjektive Richtung eingeschlagen, anfangs auf empirisch-psychologischem Weg vornehmlich das sinnliche Empfindungsvermögen untersucht, dann durch Betonung der sentimentalen Rührung das Wesen der Kunst fälschlich auf einen moralischen[162]), schließlich durch eine verabsolutierte Idee des Schönen ebenso irrtümlich auf einen gedanklichen Grundbestand zurückführen wollen. Aber nach der Aussage des unmittelbaren Selbstbewußtseins ist weder das sinnlich Angenehme, noch das sittlich Rührende, noch das begrifflich Einleuchtende identisch mit dem Schönen,

---

160) Kunstlehre S. 22 f. Vgl. auch Poetik S. 40 und 233.

161) Kunstlehre S. 23—27.

162) Hier ist unfraglich auch an Kants Lehre von der Versinnlichung sittlicher Ideen gedacht. Daß Kant in Deutingers Augen zu den ästhetischen Subjektivisten zählte, beweist auch ein handschriftlicher Eintrag in seinem mir vorliegenden Handexemplar von Krauses Abriß der Ästhetik (1837) zu S. 6: „Der subjektive Standpunkt war der erste in der Ästhetik durch Baumgarten und später noch durch Kant."

obgleich alle diese Wirkungen sehr wohl auch von Kunstwerken ausgehen können.

Mit Sinneseindrücken ist jede Wahrnehmung des Schönen verknüpft und das unmittelbarste, menschlich allgemeinste und gewisseste bei aller sinnlichen Wahrnehmung, wovon wir zur näheren Begründung des spezifisch Schönen ausgehen können, ist die Unterscheidung des Angenehmen und Unangenehmen[163].

In der Empfindung des Angenehmen ergibt sich nun aber für Deutingers Analyse, sobald er sie in ihrem Zusammensein mit dem ästhetischen Wohlgefallen ins Auge faßt, eine wesentliche Unterscheidung[164]. Das durch die niederen Sinne, Getast, Geruch und Geschmack Wahrgenommene „wirkt unmittelbarer und objektiver, als was durch Aug und Ohr zur subjektiven Wahrnehmung gebracht wird". Bei jenen unterscheidet der Mensch das Wahrgenommene nicht vom Akt und Organ der Wahrnehmung, empfindet nur sinnliche Lust. Bei Aug und Ohr dagegen ist eine entferntere, Subjekt und Objekt trennende und daher auch wieder der aktiven Vermittlung bedürfende Wirkung bedingt. Hier gibt sich ein Inneres und Äußeres, ein „inneres Scheinendes" und „äußerlich Erscheinendes" der Unterscheidung kund. „Das wahrnehmende Subjekt kann nun diesen Schein mit sich, als dem Wahrnehmenden vergleichen, und seine leichte oder schwere Vereinbarkeit mit dem vergleichenden Subjekte erfassen." Was unmittelbar seine Einheit kundgibt, erregt unser Wohlgefallen. Und dieses Wohlgefallen ist der Steigerung fähig[165], je geistiger und freier die Tätigkeit des persönlichen Lebens ist, mit der die Einheit gefunden wird. Darum ist nicht alles, was durch Auge und Ohr wahrgenommen wird, schön; wohl aber sind nur

163) Kunstlehre S. 9.
164) Kunstlehre S. 10 f.
165) Kunstlehre S. 11 f.

diese beiden Sinne imstande, den Eindruck des Schönen zu vermitteln[166]. Für die gänzliche Ausschließung der sog. niederen Sinne vom Schönen, die Deutinger öfters betont, beruft er sich ausdrücklich auf Plato[166]; zweifellos hat aber auch die gleiche Lehre in Hegels Ästhetik[167] ihren Einfluß geübt, wie die von dort gelegentlich übernommene Bezeichnung von Auge und Ohr als der beiden „theoretischen Sinne" dartut. Auch Anklänge an die entsprechende Lehre Schillers[168] von den beiden „Fernsinnen" und ihrer Ablösung des ästhetischen Scheins sind unverkennbar. Übrigens wurde bereits in Baumgartens Schule die Erkenntnis des Schönen auf die beiden „deutlicheren Sinne" beschränkt[169].

Auf dem oben geschilderten Überlegungsgang, der den Anforderungen feinerer Bewußtseinsanalyse noch wenig genügt und nur rasch die systematischen Schemata in den unmittelbarsten Befund einträgt, eilt Deutinger alsbald zu der für ihn wesentlichsten Feststellung. Nicht das Auge und Ohr sind die Richter des Schönen[170], sondern der Geist, dem sich im sinnlichen Scheine das innere Wesen offenbart. „Dasjenige in der Erscheinung, was sich mit dem Grunde der Selbstbestimmung eint, was dem Unendlichen oder der Freiheit im Menschen entspricht, nicht die Erscheinung als solche macht das Schöne, sondern das sich Offenbaren eines höheren Grundes innerhalb der Erscheinung, der sie hervorbringt und zum unmittelbaren Ausdruck seiner selbst macht."[171]

---

166) Kunstlehre S. 10.

167) Band I S. 51 f., Band III S. 253 f.

168) Briefe über die ästhetische Erziehung, 26. Brief. Vgl. Schillers Philosophische Schriften und Gedichte, hrsg. von E. Kühnemann (2. Aufl. Leipzig 1910), S. 257 f.

169) Vgl. Schasler, Geschichte der Ästhetik Bd. I S. 516.

170) Kunstlehre S. 14, ähnlich S. 448.

171) Kunstlehre S. 13.

Es gibt also im Grunde überhaupt kein sinnlich Schönes, sondern nur ein durch die höheren Sinne Vermitteltes; „das Schöne geht zwar durch den Sinn ein, wird aber nicht durch den Sinn festgehalten und nicht als Schönes durch den Sinn erkannt“[172]). Die Kunst befreit von der Herrschaft der Sinne. Wo sich hingegen der sinnliche Reiz, der dem Schönen dienen soll, vordrängt, bedeutet das den Niedergang, das Geistloswerden der Kunst. Sinnliche Pracht und Kunst vertragen sich schlecht miteinander[173]).

Es gibt eigentlich auch kein seelisch Schönes, wenn man den Begriff der Seele im Sinne Deutingers versteht. Die nur passiv bewegte Seelenstimmung, der wir uns namentlich beim Musikhören[174]) so leicht hingeben, mit der wir es uns aber auch gegenüber anderen Kunstgattungen genügen lassen können, ist noch kein wahres Erlebnis des Schönen, sondern nur flüchtige Sentimentalität. Bereits auf den Wilden und den ganz rohen Menschen wirkt die Kunst, aber meist nur im allereinfachsten Gefühl, sei es nun bezähmend oder verführend[175]). Die

---

172) Kunstlehre S. 101.

173) Bilder des Geistes Bd. I S. 102 f. u. ö.

174) Vgl. z. B. das Harmlose Gespräch über Musik und die Freundschaftlichen Briefe über Musik, beide in Siloah Band I.

175) Kunstlehre S. 99 f. Am deutlichsten spricht sich hierüber eine Stelle im unveröffentlichten Tagebuch vom 10. März 1854 aus: „In der Musik liegt die Empfindung dem Sinne näher; der Mensch braucht sich nicht geistig anzustrengen, um das herauszufühlen. Daher beruft er sich auf das Gefühl als den einzigen Richter. Das ist Täuschung. Die Bewegung der Seele, die durch den Sinn erzeugt wird, ist noch nicht Erkenntnis des Schönen. Sie bringt zwar einen inneren Sturm der Empfindung hervor, der hier in der Seele mit unseren Neigungen, mit unseren freudigen und schmerzlichen Erinnerungen zusammenklingt. Diese Aufregung nennen wir dann Gefühl. Dieses Gefühl hängt von der Reizbarkeit des

bleibende Wirkung übt sie aber nur durch die Offenbarung des geistigen Gehalts, nicht durch die blendenden Reize, wie sie schon die „Zauberlaterne der Einbildungskraft" ausstreut[176]). Wenn uns ein Kunstwerk, ein Gedicht gefällt, ist keineswegs immer die Schönheit des Werkes der Grund unseres Wohlgefallens, sondern oft nur eine zufällige vorübergehende Stimmung. In anderer Stimmung läßt uns dann das gleiche Werk, welches damals der Seele, „dieser Gelegenheitsmacherin", so wohl gefiel, ganz kalt. Soll ein dauerndes Wohlgefallen und eine tiefe Freude und Begeisterung am Schönen uns erfüllen, dann „muß alles, was das Herz empfangen soll, vom Geiste geprüft werden"[177]).

Es gibt im Grunde nur ein geistig Schönes, und zwar erkennt es unser Geist nicht etwa durch intellektuelles Analysieren und Aufheben der Empfindung, sondern im „Durchfühlen einer Empfindung durch alle Beziehungen"[178]), im aktiven Innewerden der in der Erscheinung sich offenbarenden, sie gänzlich beherrschenden und durchdringenden Macht des K ö n n e n s. Das Schöne kann sich dem Menschen nur erschließen, weil in seiner eigenen geistigen Natur dieses Vermögen gelegen ist. „Die Wahrnehmung des Schönen weckt diese in ihm liegende Potenz, und daher kommt das Wohlgefallen an dem Schönen, als dem in der Potenz mit dem menschlichen Wesen ähnlichen."[179])

Die Analyse des ästhetischen Eindrucks führt uns

Nervensystems, von der vorherrschenden Seelenstimmung ab, i s t w i e j e d e S e e l e n s t i m m u n g n u r d a n n v o n b l e i b e n d e r B e d e u t u n g, w e n n s i e v e r g e i s t i g t w i r d."

176) So in der Charakteristik eines Gedichtes von Freiligrath: Siloah Bd. I S. 537.

177) Reich des Geistes Bd. III S. 315.

178) Kunstlehre S. 14; ähnlich Siloah Bd. I S. 565 f.

179) Kunstlehre S. 16.

also auf die gleiche Grundkraft zurück, die wir im Schaffen des Künstlers wirksam finden. Nur aus der Natur des Könnens ist das Dasein wie die Empfindung des Schönen begreiflich.

Nur wo das Können sich manifestiert, da ist das Schöne. Daraus folgen alsbald zwei wesentliche Einschränkungen für das Dasein des Schönen: das Schöne existiert nur als „Kunstschönes", nicht aber als Naturschönes. Und zweitens, in der Kunst ist nur insoweit Schönes, als sich in ihr geistige Bildkraft bekundet, nicht aber in der bloßen Nachahmung des bereits in der Natur oder in einem andern Kunstwerk Gegebenen.

Was zunächst den gänzlichen Ausschluß des Naturschönen angeht, so macht sich allerdings bei Deutinger ein gewisses Schwanken geltend, und er empfand wohl selbst die ihm hierin von Hartmann[180]) vorgeworfene Inkonsequenz. Im Entwurf der Ästhetik, § 4 hatte Deutinger weder das Naturschöne noch die Naturnachahmung so scharf ausgeschlossen, da ja in der Natur ein menschenähnliches Prinzip walte und sie daher dem bildenden Menschen als Vorbild dienen könne[181]). Aber immerhin heißt es doch auch hier schon in § 5[182]), daß das Kunstwerk infolge seiner inneren Beziehung zum

---

180) A. a. O. 142. Für Hartmanns Anschauung von der unbewußten Genialität in der Natur und deren Fortsetzung im Künstler (vgl. Ettlinger, Philosophische Fragen der Gegenwart S. 191) mußte allerdings diese Vernachlässigung des Naturschönen besonders anstößig sein.

181) Vgl. Kastner S. 91. Im Originalmanuskript steht sogar der bei Kastner fehlende Satz: „Indem also Gott durch die Natur den Menschen gewissermaßen aufgefordert, seinerseits die in ihm wohnende hervorbringende Kraft zu bewähren, hatte er ihm zugleich die bestimmte Weisung zukommen lassen, lerne von mir zu bilden und zu schaffen, denn auch du sollst es, aber nur durch mich."

182) Vgl. Kastner S. 91.

menschlichen Geiste diesem näherliegt als jedes Werk der Natur; mithin ähnlich wie bei Hegel[183]). Und nach der Ausbildung der Lehre vom Können und der Betonung desselben als einer spezifisch und allein menschlichen Kraft kommt dann Deutinger in seiner Kunstlehre, übereinstimmend mit Schelling[184]) und anderen Ästhetikern der Romantik[185]), zum völligen Ausschluß alles Naturschönen aus der Ästhetik: „die Kunst kann nie zur bloßen Nachahmung der Natur erniedrigt werden ohne aufzuhören Kunst zu sein.“[186]) Die einzelne Naturerscheinung ist für sich kein besonderes dem Wesen nach bleibendes geistig nachzubildendes Werk, sondern nur eine vergängliche Wirkung; in ihr offenbart sich keine persönliche Macht. „Die Natur ist im ganzen das Werk eines persönlich schaffenden Geistes und in ihrer Allheit das unerschöpfliche Ideal aller Kunstschöpfungen[187]), aber nie im einzelnen.“ Darum wird auch kein Künstler eine Naturerscheinung so darstellen, wie sie wirklich ist, z. B. kein Maler den Sonnenuntergang mit naturgetreuen Farben, sondern immer erst in einer durch den umbildenden Geist geschaffenen Einheit. Auch die Blume oder die Landschaft werden für uns erst schön, wenn wir sie zum Ausdruck einer bestimmten Anschauung erheben. Darum schafft reine Nachahmung nie ein Kunstwerk, aus dem der persönliche Geist unmittelbar zu uns redet. „Nicht Vögel zu täuschen und den Sinn zu betrügen ist Absicht der Kunst, sondern zum Geiste zu sprechen.“[188])

---

183) Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 4 f., 39 f., 150 ff.

184) So bereits im System des transzendentalen Idealismus, 6. Hauptabschnitt § 2 (sämtliche Werke erste Abtlg. Bd. VI S. 622) und ähnlich in der Rede Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, vielerorts.

185) Z. B. Solger und Schleiermacher.

186) Kunstlehre S. 140 ff.

187) Hierzu vgl. auch Kunstlehre S. 49 und 50.

188) Kunstlehre S. 144.

In Deutingers letztem kunstphilosophischen Werk, in den Odeonsvorlesungen, erscheint seine Auffassung insofern wieder etwas gemildert, als zugegeben wird[189]), daß das Leben der Natur selbst ein poetisches, immer Neues hervorbringendes ist, und späterhin[190]) die Schöpfung „das erste Gedicht Gottes" genannt wird. Aber trotzdem wird auch hier betont, daß sich dieses erste Gedicht so wenig als das zweite — die Erlösung — einfach nachbilden, sondern nur analogisch ins Bewußtsein übertragen läßt. Also bleibt auch hier die bildende Macht der Kunst als entscheidender Unterschied von der Natur betont.

In der Kunst offenbart sich das Schöne als ein Anderes, Übersinnliches in der sinnlichen Erscheinung, als „die wahrnehmbare Einheit des inneren Wesens mit seiner entsprechenden Hülle"[191]). Nur die wirkliche und bleibende Einheit des wirkenden Geistes und bildsamen Stoffes anerkennt Deutinger als Kunst, nicht aber auch schon die vorübergehende Wirkung der Subjektivität auf die Objektivität, wo bloß der Augenblick die Erscheinung hervorruft, um sie alsbald wieder verschwinden zu lassen. „Jede subjektive Tätigkeit, die kein Kunstwerk als bleibendes Zeugnis ihrer Macht statuieren kann, ist auch keine eigentliche Kunst."[192]). Darum scheiden für Deutinger Mimik, musikalischer Vortrag, Rhetorik, Tanz von vornherein aus dem Gebiete der schönen Künste aus; sie sind nur dienende Glieder einer wahren Kunst, weil sie kein bleibendes Bild schaffen, sondern nur ein bereits ausgesprochenes Gesetz des Könnens in flüchtiger Er-

---

189) Odeonsvorlesungen S. 25.

190) Odeonsvorlesungen S. 60. Der Ausdruck ist eine Reminiszenz aus Schelling.

191) So in Deutingers späterem Auszug aus der Kunstlehre. Vgl. Kastner S. 197.

192) Kunstlehre S. 157.

scheinung nachbilden[193]). Nicht im flüchtigen Scheine sondern im dauernden Bilde das sonst Unsichtbare des Geistes festzuhalten, ist die Aufgabe der Kunst. „Statt das Wirkliche zu verflüchtigen, verwirklicht sie das Ewige und verewigt das Wirkliche[194]).

Dazu bedarf alle Kunst eines bildsamen Stoffes, dessen äußere Erscheinung sie gänzlich zum Ausdruck eines geistigen Inneren umprägt. Im vollendeten Kunstwerk darf die Ungefügigkeit des Stoffes nirgends in ihren Wirkungen zum Vorschein kommen. Es muß also das Äußere dem Inneren vollkommen entsprechen“[195]). Insofern besteht also die „Schönheit wesentlich in der Form“[196]). Aber dies nicht etwa im Sinne irgendeines ästhetischen Formalismus, welchem der geistige Gehalt nichts bedeutet. Sondern gerade im Gegenteil: Für Deutinger gehen die künstlerische Form und der äußere Stoff, dem sie sich aufprägt, so ganz darin auf Ausdruck des Inneren zu sein, daß die Form als solche überhaupt nur noch in Einheit mit dem Inhalte besteht; „sie ist dann sozusagen nicht mehr Form, nicht mehr Leiblichkeit, sondern selbst Wesen und Geist“ und schon vorher: „Wie der Leib dann am gesündesten ist, wenn man kaum mehr fühlt, daß man einen Leib hat, so ist die Form dann am vollendetsten, wenn sie so ganz mit dem Inhalte harmoniert, daß man sie als eins mit ihm fühlt.“[197])

Im Sinne der meist üblichen philosophiegeschichtlichen Klassifikation ist Deutinger ein so ausgesprochener Vertreter der Gehaltästhetik als irgendeiner; und

---

193) Kunstlehre S. 158 f., 162 f., 166, 447 u. ö., Poetik S. 383 f., Seelenlehre S. 130; nicht ganz damit im Einklang die positive Wertung des Tanzes, Kunstlehre S. 206.

194) Odeonsvorlesungen S. 15.

195) Kunstlehre S. 49.

196) Ebenda.

197) Bilder des Geistes Bd. IV (1866) S. 14.

in einem noch konsequenteren Sinne als Hegel, der gerade aus seiner Zulassung des Naturschönen doch zur Ableitung rein formalistischer Schönheitsfaktoren gelangt und damit die gleiche Inkonsequenz bei Vischer[198]) und die nachfolgenden Streitigkeiten zwischen Gehalt- und Formästhetikern mitverschuldet hat. Deutinger aber hat noch in seiner Rede auf der Münchener Gelehrtenversammlung 1863 der Hoffnung auf Schlichtung dieses Streites gerade durch seine Grundsätze Ausdruck gegeben und nach Hervorhebung anderer wohltätiger Folgen seines voluntaristischen Leitgedankens betont: „Ebenso wird die Ästhetik endlich über die verwirrende Streitfrage über das Wesen des Schönen, ob es im Inhalt oder in der Form zu suchen sei und über manche andere Frage hinwegkommen.“[199])

Er wollte damit offenbar keinen Mittelweg oder Kompromiß vorschlagen, sondern die ganze Streitfrage als ein Mißverständnis aus der Welt schaffen.

Im vollendeten Kunstwerk ist nach Deutinger eine Trennung von Inhalt und Form überhaupt nicht mehr möglich, weil der bildsame Stoff und der sagbare Inhalt aufgehört haben, für sich noch etwas zu bedeuten. „Der Stoff ist Geist geworden, indem er aufgehört hat, für sich etwas sein zu wollen. Er kann nun nur noch erscheinen, Ausdruck des Geistes sein wollen. So ist auf dieser Stufe der tote Stoff lebendig und der Geist leibhaftig geworden.“[200])

Wenn nun also auf dieser höchsten Stufe der Kunstvollendung Form und Inhalt überhaupt nicht mehr für sich existieren, dann kann das Wesen des Schönen weder aus dem einen noch aus dem andern alleinig ableitbar

198) Vgl. dessen Selbstkritik in Kritische Gänge a. a. O.

199) So der Wortlaut im Manuskript nach der gütigen Mitteilung von Herrn H. Reintjes, der es zurzeit in Händen hat.

200) Kunstlehre S. 139.

sein, sondern schließlich nur aus dem Ineinander und Miteinander von beiden, aus der geistigen Macht des Könnens, welche in dieser produktiven Ineinssetzung sich offenbart. Und ebenso kann das Wesen des Kunstgenusses nur in der Teilnahme an jener Freiheit und Macht des Geistes bestehen, wie sie der schaffende Künstler im Bilde verwirklicht und damit für jeden könnenden Geist „bedeutungsvoll angeregt hat“[201]). Je vollendeter ein Kunstwerk ist, desto restloser ist der Inhalt in der Form aufgegangen und mit ihr vollkommen eins geworden[202]): „Je kräftiger diese Einheit und Untrennbarkeit von Form und Inhalt hervorbricht, um so höher steht der künstlerische Wert, um so gewaltiger wirkt die Macht der Schönheit in ihrer unwiderstehlichen Wahrheit auf die subjektive Empfänglichkeit.“

Von einer Täuschung im Genuß des Schönen kann nach Deutinger nur reden, wer den Begriff des ästhetischen Scheines gänzlich mißversteht und vom Kunstwerk anderes verlangt, als es geben will und kann. Endgültig war für Deutinger dieses Scheinproblem (in doppeltem Sinne des Wortes) geschlichtet, sobald er seine Lehre vom Können ausgebildet und damit von der eigentlichen Aufgabe der Kunst die Vermittlung irgendwelcher gedanklichen oder sittlichen Werte klar geschieden hatte. Er setzte sich daher mit dieser Schwierigkeit nur in seiner Frühzeit näher auseinander, zuerst in § 23 des Entwurfs der Ästhetik, (der in Kastners Auszug, weil dieser mit § 12 abbricht, gänzlich fehlt). Dieser § 23 „Der Schein und das Schöne“ findet sich bezeichnenderweise erst in dem Abschnitt über die Malerei und geht aus von der Tatsache, daß in dieser Kunstgattung die dreidimensionale Körperlichkeit „nur fingiert“ wird; und

201) Kunstlehre S. 386.
202) Poetik S. 61 f.

das hat zur Verwechslung von Schein und Täuschung und einem entsprechenden allgemeinen Vorwurf gegen die Kunst Anlaß gegeben, indem man auch „für das vom Scheine sich herleitende Schöne in der Kunst eine falsche Folgerung zieht. Was durch die Hervorhebung seines innerlichsten Verhältnisses, durch die Ueberwindung der Materie in der Idee und die Sichtbarkeit derselben mittels dieser Überwindung des Stoffes sein äußeres und inneres Leben vereinigt, von dem gilt das Wort, daß es etwas scheine". Der Einigungspunkt des Gegensatzes von Geist und Materie liegt dann nicht auf der äußeren Oberfläche, sondern im Innern und in der Tiefe. „Die Kunst aber ergreift nicht diese Oberfläche, sondern steigt in die Tiefe und ergreift den unmittelbaren Einigungspunkt des Lebens; und das Scheinen als die Darstellung des sich Einens, das Schöne oder der Punkt, in welchem Geist und Materie in Einklang stehen, hört in der Kunst auf zu täuschen und wird höchste Wirklichkeit."

Wesentlich klarer hat sich dann Deutinger im folgenden Jahre 1843 ausgesprochen und dafür in der Abhandlung über das Verhältnis der Kunst zum Christentum, die überhaupt zu seinen ideenreichsten und schwungvollsten Frühwerken gehört, eine recht glückliche Fassung gefunden; auch hier ist Deutinger von der Hegelschen Spielerei mit den Worten Schön und Scheinen noch nicht ganz unabhängig, fährt dann aber, der mißverständlichen Gleichsetzung von Scheinen und Täuschung widerstreitend, alsbald Seite 18 fort:

„Alle innere Macht, alles Licht muß wirken auf den Stoff, und wie die Sonne ihre Strahlen aussendend scheint, so muß auch die Kunst scheinen. Dieses Scheinen ist das Wirken einer inneren Kraft und nur für Kinder und Narren ein trügliches Gut. Wenn das Kind in die Blume beißt und sie essen will, statt an ihrem Duft und

ihrer Schönheit sich zu erfreuen, so ist daran wahrhaftig nicht die Blume schuld, sondern der törichte Sinn, der gerade das Entgegengesetzte von dem verlangt, was die Blume geben konnte. Wer also täuschte, das war nicht die Schönheit der Blume, sondern die eigene Torheit des Kindes; wenn nun der groß gewordene Unverstand, der, wo Idee und Stoff sich vereinen, den bloßen Nutzen und die rohe Ungebildetheit des Stoffes sucht, sich darin getäuscht findet: an wem liegt die Schuld? Wer im holden Schein, der im Vergänglichen das Unvergängliche malt, die Vergänglichkeit sucht, wird sich betrogen finden."

In der Kunstlehre löst sich dann der Begriff des ästhetischen Scheines auf in dem minder mißverständlichen des Erscheinens, ohne es aber deshalb dem Schönen allzu gleichzusetzen: „Nicht die Erscheinung als solche macht das Schöne, sondern das sich Offenbaren eines höheren Grundes innerhalb der Erscheinung."[203]) „Der Ausdruck des Wesens in der Erscheinung macht sie zum Schönen."[204])

Bei der durchaus dienenden Rolle, die Deutingers Ästhetik dem bildsamen Stoffe beimißt, muß es ihm selbstverständlich auch bei der kunsthistorischen Ableitung der Stilformen (wie hier vorweg genommen sei) gänzlich ferneliegen, irgendeine Stilart aus dem verwendeten Material und dessen Bearbeitungstechnik abzuleiten. Wenn auch damals Sempers umfassender Versuch dieser Tendenz noch nicht vorlag, so fehlte es doch namentlich in der Theorie der Baukunst nicht an sinnverwandten Anläufen, und sie begegnen auch in universellen Werken wie A. W. Schlegels Kunstlehre und Schellings Philosophie der Kunst gerade hinsichtlich griechischer und

203) Kunstlehre S. 13.
204) Kunstlehre S. 59, ähnlich S. 98 u. ö.

gotischer Bauformen. Hierin wie in vielen anderen Dingen hat bereits Friedrich Schlegel tiefer gesehen und in seinen „Grundzügen der gotischen Baukunst“ gegen solche äußerliche Ableitung protestiert. Und im gleichen Sinne hat sie Deutinger als „ein unnützes und dem Geiste der Kunst widersprechendes Beginnen“ gerade hinsichtlich der Gotik abgelehnt[205]). Für Deutingers Kunstlehre ist es allenthalben der Geist, der sich den Körper baut, der Stoff ist jederzeit um der Idee willen vorhanden und gewählt, nicht aber die Idee, um die Brauchbarkeit irgendeines Stoffes zu zeigen[206]).

Wo es Deutinger darum zu tun ist, die Einheit von Form und Inhalt in populärer Form zu veranschaulichen und den ungeschulten Kunstbetrachter zum Vordringen bis zur geistigen Bedeutung zu mahnen, da wählt er gerne das Gleichnis von „Leib, Seele und Geist des Kunstwerks“. So bereits 1842 in einem Brief[207]) und am ausführlichsten in seinen Winken „über die rechte Art Gemälde zu beurteilen und sich ihrer mit Nutzen zu erfreuen“, wie sie im III. Band der Bilder des Geistes (1851) S. 89 ff. gegeben werden. In dem gleichen Bande S. 290 und auch 315 ist auch hinsichtlich der Poesie von von einem rhythmischen Leibe, einer seelisch-nationalen Entwicklung und geistigen Bedeutung die Rede: „Und jede dieser drei Bedingungen, jedes dieser drei Lebenselemente muß in dem einzelnen Kunstwerke beachtet werden, wenn man seine wahre Bedeutung erfassen will.“

Eine wirklich folgerechte Anwendung dieses Ternars hat Deutinger gar nicht versucht. Er dient ihm nur dazu, das gegenseitige Abhängigkeits- und Einheitsverhältnis von Form und Inhalt, Äußerem und Innerem,

205) Kunstlehre S. 292 und 305 f.
206) Bilder des Geistes Bd. I S. 118.
207) Bei Kastner S. 40 unten.

Sichtbarem und Unsichtbarem, Notwendigem und Freiem, Endlichem und Unendlichem auf eine recht anschauliche Weise zu bezeichnen. Wohl aber gelangt Deutinger aus der genaueren Betrachtung des Grundverhältnisses von Form und Inhalt zu einem anderen Ternar, aus dem sich ihm alle näheren Modifikationsmöglichkeiten des Schönheitsbegriffes ergeben, nämlich zur Unterscheidung

des symbolisch Schönen,
des plastisch Schönen
und des ideal Schönen[208]),

welche er als die drei „Relationen des Schönen" in der Kunst bezeichnet.

Von Modifikationen des Schönen im Sinne vieler anderer Ästhetiker redet Deutinger überhaupt nicht, und man wird speziellere Untersuchungen über das Verhältnis des Erhabenen zum Anmutigen oder des Komischen und Tragischen in ihrer allgemeinen Beziehung zum Schönen vergeblich bei ihm suchen, sowenig er im einzelnen der Anwendung und näheren Bestimmung besagter Begriffe aus dem Wege geht. Ehe man aber diese allgemeine Unterlassung mit Hartmann[209]) als einen Mangel in Deutingers Ästhetik bezeichnet, muß man sich doch wohl erst fragen, ob nach dessen ganzen Voraussetzungen und besonders nach seiner Lehre vom Können eine solche Besonderung des Schönen bei ihm noch möglich erscheint; und ob jene gemeinhin als rein ästhetisch angesprochenen Modifikationen für ihn nicht als Kombinationsformen des Schönen mit verschiedenen gedanklichen oder ethischen Geistesstufen erscheinen müssen. In der Tat bedarf es nur eines Blickes auf das schon in Kapitel I mitgeteilte Schema der Vereinigungsformen von Phantasie und Erkenntnis, welche dann freilich Deutinger später als reine

---

208) Kunstlehre S. 50 f.
209) A. a. O. S. 172.

Stufen des Könnens zu verstehen suchte, dann aber in seinem letzten unausgeführten Schema doch wieder als „Einigung und Wechselwirkung von Phantasie und Erkenntnisvermögen“ begreifen wollte[210]), um wenigstens einen Teil der üblichen Modifikationen, nämlich den Humor und verwandte, hier untergebracht zu finden. Ein Teil der übrigen wird uns noch an anderem Platze begegnen, aber auch diese nicht als reine Modifikationen des Schönen, sondern entweder nur innerhalb bestimmter Einzelkünste, oder aber als historische Übergangsformen, Vorstufen oder Nachklänge der eigentlichen Kunsthöhe.

Im Grunde kann es für Deutinger nur eine Art des Schönen geben. Es muß ihm wenigstens in der reinsten Erscheinung gleichbedeutend sein mit dem Erhabenen, von dem es ja bereits auch Baader ausdrücklich nicht unterschieden wissen wollte[211]), während bei Schelling und auch Solger eine tatsächliche Unterscheidung fehlt. Bei Deutinger kommt das Zusammenfallen des Erhabenen und Schönen noch besonders darin zum Ausdruck, daß er immer wieder die Unendlichkeit und Unerschöpflichkeit der im einzelnen Kunstwerk sich aussprechenden Idee des Schönen, dieser „Erinnerung an das Ewige“ betont. Diese Unerschöpflichkeit gehört ihm zu den „Kennzeichen des wahren Kunstwerks“[212]) und eben darum ist das Kunstwerk eine „Quelle der Erkenntnis des Erhabenen“[213]). Auf dieser Unerschöpflichkeit der Idee beruht auch die immer neue schöpferische Ursprünglichkeit einer jeden historischen Entwicklungsstufe der Kunst und jedes

---

210) Vgl. Kastner S. 123.

211) Gesammelte Werke Bd. II S. 431. Vgl. Reichel a. a. O. S. 535.

212) Bilder des Geistes Bd. I S. 200. Ähnlich S. 20 und 22; Siloah Bd. II S. 732 ff.; Odeonsvorlesungen S. 9 f, 12; Kunstlehre S. 452 f. u. ö.

213) Bilder des Geistes Bd. I S. 22.

echten Kunstwerks, auf ihr seine bleibende unvergängliche[214]) und unnachahmliche Bedeutung[215]).

Wie sehr für Deutinger das Erhabene oder, wie er es mit Schellings Ausdruck oft nennt, „das Unendliche im Endlichen“ den eigentlichen Gegenstand der Kunst bildet, das zeigt auch die Art, wie er dessen Gegensatz, das Kleine, Liebliche, Anmutige im Reiche der Schönheit allein will gelten lassen. Überall betont er dann, daß darin wenigstens eine Ahnung des Unendlichen oder eine Sehnsucht nach ihm sich offenbaren müsse. Wo das Liebliche dargestellt wird, wie z. B. in der Blumenmalerei, da wird doch zugleich, soferne ein künstlerisches Bild gelungen ist, „ein Ahnen ewiger Schönheit“ geweckt, in welchem allein die wahre Freude der Kunst für den Menschen liegt. „Jedes Werk der Kunst muß das Unendliche verkünden. Die Blumenmalerei muß daher den Blumen eine Sprache zu geben wissen, in der sie das Ewige im Kleinsten dem Geiste verkünden, und ihn mit einer Vorahnung eines unendlichen Reichtums des im Kleinsten schon unerschöpflichen Lebens erfüllen.“[216]) Das Kleine und Kleinliche an sich ist nie Gegenstand der Kunst[217]). Und wo es etwa doch dargestellt wird, da ist es, wie in der Genremalerei und speziell in der niederländischen[218]), „der Humor, der diese Welt beleben muß, wenn sie für die Kunstdarstellung etwas taugen soll. Das tiefere Leben, welches noch keine Veranlassung gefunden hat, sich zu entfalten, spielt mit sich selbst, und setzt sich in seinen eigenen Augen herab,

---

214) Vgl. auch Der Geist der christlichen Überlieferung Bd. II S. 101.

215) Kunstlehre S. 88 f. und 226.

216) Kunstlehre S. 383, ähnlich Bilder des Geistes Bd. IV (1866) S. 149.

217) Kunstlehre S. 395.

218) Kunstlehre S. 432.

um seiner Kraft und seines Wertes sich bewußt zu werden“[219]). So leuchtet auch hier unter der „Maske des Scherzes“ das Auge der Unendlichkeit hervor.

Wenn man von einem wesentlichen Mangel in Deutingers Würdigung der Modifikationen des Schönen sprechen will, so läßt sich viel eher sagen, daß es ihm infolge der starken Hervorhebung der Idealität des Schönen am vollen Verständnis für das charakteristisch Schöne gebricht, was sich z. B. in seinem abfälligen Urteil über die römische Portraitplastik[220]) und in seiner Geringschätzung der Portraitmalerei[221]), oder in seiner Verständnislosigkeit für die Größe der Drosteschen Lyrik[222]) kundgibt. Doch würde Deutinger wohl auch das Charakteristische, wenn er es eigens behandelt hätte, als eine Mischform des Schönen und Erkenntnismäßigen eingeordnet haben.

Für ihn gibt es wie gesagt nur die drei Relationen des symbolisch, plastisch und ideal Schönen. Und diese ergeben sich für ihn als die möglichen Stufen der Wechselwirkung des Unendlichen und Endlichen im Kunstwerk[223]).

Solange nämlich noch die Macht des Unendlichen derart überwiegt, daß ihr im endlichen Ausdruck nichts gänzlich entspricht, und alle Form bloß als Bedeutung eines anderen Höheren, das sich zu offenbaren sucht, zu nehmen ist, entsteht das symbolisch Schöne. Es ist, wie uns der historische Überblick noch lehren wird[224]), die ursprünglichste Erscheinungsweise der Kunst, in welcher die objektive Fülle des Inhalts das subjektive Maß der Form noch überschreitet, und darum das Unendliche

219) Kunstlehre S. 395.
220) Kunstlehre S. 351.
221) Kunstlehre S. 404 ff.
222) Odeonsvorlesungen S. 28.
223) Kunstlehre S. 50 ff.
224) Kunstlehre S. 110 ff.

mehr bedeutet als dargestellt, mit einem Worte nur symbolisiert wird.

Die zweite Relation und zugleich historische Stufe[225]) ist das plastisch Schöne. Hier ist die Gestalt, die abgeschlossene Form das Vorherrschende, und der durch sie dargestellte Geist nur insofern von Bedeutung, als er in ihr darstellbar ist. Das Ewige wird nur als im Subjekt beschränkt aufgefaßt, die ganze Welt des Schönen nach dem Maß und Muster der Subjektivität gebildet und im Kreise einer nach den Bedürfnissen des Subjektes erweiterten und erhöhten Natürlichkeit beschlossen.

Erst die dritte Relation und Entwicklungsstufe[226]), das ideal Schöne, schafft den wahren Ausgleich zwischen Objekt und Subjekt, zwischen dem geistig allgemeinen und natürlich partikularen Leben, und vollendet die Kunst in sich. Hier erst kommt der darstellende Geist ganz zu sich selbst und steht mit der nun wieder bedeutsamen Form in lebendigster Wechselwirkung. Die freie menschliche Persönlichkeit gewinnt ihren höchsten Lebensgrund erst im Geistesgeheimnis der Liebe, wie es im Christentum offenbar wurde, und ist nun über die Objektivität des Gesetzes und die Subjektivität der Sehnsucht hinausgehoben zu deren höherer Einheit. Damit ist auch für die Kunst der Ausgangspunkt zu einer gesteigerten Einschließung der symbolischen und plastischen Schönheit gegeben; denn das Symbol kann nun zur „persönlichen Anschauung“, die plastische Form zur „wirklichen Einheit mit dem lebenden und liebenden Geist“ sich erhöhen. Erst die ideale Schönheit der christlichen Kunst vermag „im Persönlichen das Allgemeine, in der Einheit die Allheit“ ganz zu erschließen.

Der volle Sinn der drei Deutingerschen Relationen des Schönen kann erst aus ihrer historischen Anwendung deutlich werden; denn aus der Geschichte ist offenbar

225) Kunstlehre S. 117 ff. — 226) Kunstlehre S. 124 ff.

diese Gliederung entsprungen und erst nachträglich auch dem theoretischen System einverleibt. Diesen Ursprung bezeugt nicht nur das Fehlen der drei Relationen noch im Entwurf der Ästhetik (1842), wo der Abschnitt über die Poesie und damit das geschichtliche Gesamtschema unausgeführt blieb, sondern am unzweifelhaftesten die Art der gewählten Bezeichnungen.

Bereits Hegel nämlich unterscheidet, in unmittelbarer geschichtlicher Anwendung, drei „besondere Formen des Kunstschönen", zu denen sich das Ideal des Kunstschönen als solches entwickelt hat[227]):

1. die symbolische Kunstform, in welcher die Bedeutung gegenüber der Gestalt noch überwiegt;

2. die klassische Kunstform, in welcher die Einheit von Inhalt und Form gefunden ist und zwar dadurch, daß „die Bildung der Form zum wesentlichen Interesse und zur eigentlichen Aufgabe gemacht wird"[228]) und ihr der Inhalt angepaßt und darum durchaus vermenschlicht wird[229]). Ihr Grundtypus ist die Plastik[230]);

3. die romantische Kunstform, deren Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen die Form zur gleichgültigen Äußerlichkeit macht und damit die Auflösung der Kunst herbeiführt. In dieser Kunstform, welche auch nach Hegel erst vom Christentum ausgebildet wird und die Liebe zum allgemeinen Inhalt hat[231]), „erheben sich Form und Inhalt zur Idealität"[232]).

Daß Deutinger diese grundlegenden Unterscheidungen Hegels, die er nach seinen eigenen Prinzipien umdeuten mußte, übernommen hat, unterliegt keinem Zweifel

227) Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 98—106 und 388—390.

228) Ebenda Bd. II S. 19 f.

229) Ebenda Bd. I S. 101 f.

230) Ebenda Bd. I S. 110.

231) Ebenda Bd. III S. 141 u. ö.

232) Ebenda Bd. I S. 112.

und ist bereits von Hartmann betont worden[233]). Damit steht auch Neudeckers Angabe, beim Erscheinen von Deutingers Kunstlehre (1845 f.) sei die Hegelsche Ästhetik noch nicht in der imponierenden Großartigkeit ihrer nachmaligen Ausführung vorgelegen[234]), nicht im Widerspruch; denn Neudecker kann mit diesem leicht mißverständlichen Satze nur Vischers Ästhetik im Auge gehabt haben[235]), die erst 1846 bis 1858 erschien. Dagegen hat Neudecker das eigene, bereits seit 1838 vorliegende System Hegels in seiner Allseitigkeit und Großartigkeit offenbar unterschätzt. Deutinger hat das nicht getan und sein Fortbauen auf Hegel nicht nur durch terminologische und sachliche Abhängigkeiten, sondern auch durch ausdrückliche Auseinandersetzung mit manchen Hauptsätzen Hegels bekundet. Bereits bei der allgemeinen Begriffbestimmung der Kunst und speziell bei der Definition der symbolischen Kunst[236]) tritt Deutinger entschieden dem Hegelschen Absolutismus entgegen; denn diesem ist das Schöne schließlich doch nur „ein immer mißglückender Versuch der Idee, erscheinen zu wollen", und die drei Stufen des Kunstschönen daher letzten Endes nur Stadien im notwendigen Auflösungsprozeß der Kunst überhaupt. Die Aufeinanderfolge von Symbolik, Klassik und Romantik besagt für Hegel, daß „Religion in Kunst, Kunst in absolute Wissenschaft übergehen"[237]) müsse.

---

233) A. a. O. S. 171.

234) A. a. O. S. 115.

235) Neudecker bezeichnet vorher einmal (S. 17) Vischers Werk ausdrücklich als „die großartigste Ausführung der Hegelschen Ästhetik".

236) Kunstlehre S. 26 f., 77 f., 113 ff., Poetik S. 283.

237) Kunstlehre S. 114. Ebenso S. 77 ff. und Poetik S. 283. Die tatsächliche Aufeinanderfolge bei Hegel ist: Kunst, Religion, Wissenschaft, wie Deutinger im Prinzip der neuen Philosophie S. 185 richtig angibt. Die falsche Anordnung in der Kunstlehre ist wohl

Wenn es aber, so betont demgegenüber Deutinger, Religion, Kunst und Wissenschaft gibt, „so sind sie nicht als sich in der Entwicklung aufhebend und zum Nichtsein fortschreitend denkbar, sondern sie müssen als Affirmationen mittels der Negation des Negativen, also als Positionen gedacht werden[238]). Wenn sich also die Symbolik in der Kunst auflöst und damit auch deren symbolische Erfassung der Religion, so läßt sich daraus nicht auf die notwendige Vernichtung aller Religion überhaupt schließen, „wie die Hegelsche Philosophie getan"[239]): ebensowenig als der Übergang der klassischen Kunst in die romantische die Auflösung der Kunst überhaupt und ihren Übergang in die Wissenschaft und schließlich allgemeine Negation einleitet. Nicht einander ablösende und endgültig abgestreifte Hüllen in der Denkbewegung einer absoluten Vernunft sind die drei Relationen des Kunstschönen, sondern ihre Entfaltung entspricht der fortschreitenden positiven Synthese zwischen den beiden Grundgegensätzen der relativen menschlichen Natur, so wie sie sich im Können vollzieht und entsprechend auch in den beiden andern Kräften des Geistes geschichtlich parallel entwickelt.

Die Lehre vom Können ist es immer wieder, mittels derer Deutinger auch die Gedanken fremden Systemursprungs in seiner eigenen Kunstlehre einbaut; und erst recht beruhen auf ihr alle selbständigeren Lösungen ästhetischer Grundfragen, wie sie noch des ferneren in seiner Aufstellung der subjektiven Kriterien und objektiven Verhältnisse des Kunstwerks zu betrachten sind.

---

ein Flüchtigkeitsfehler, das Wesentliche bleibt aber die Bestreitung eines Auflösungsprozesses von Kunst und Religion in der Philosophie überhaupt.

238) Kunstlehre S. 116.

239) Kunstlehre S. 113.

Kapitel III.

Die Gesetzlichkeit des Kunstwerks. Seine subjektiven Kriterien und objektiven Verhältnisse.

Die Gesetze der Kunstschönheit werden nicht etwa, zugleich mit dem Werke, vom Genie erst geschaffen[240]; sondern sie sind bereits vor jedem Werke in der könnenden Natur vorhanden und gerade im Genie unmittelbar wirksam, obwohl es sich darüber gemeinhin keine Rechenschaft gibt. Zur wissenschaftlichen Erkenntnis allerdings werden uns die ästhetischen Gesetze erst durch die Kunstwerke gebracht. Erst wenn die Tätigkeit des Könnens sich ausgewirkt hat, kann sie mittels ihrer Ergebnisse zum Gegenstand der Erkenntnis werden; „eine Wissenschaft des Könnens gibt es nicht in dem Sinne, wie eine Denklehre", für welche das Denken in der Tätigkeit selbst erkennbar ist[241]).

Das Können vermag nur wirklich zu werden, indem die subjektive Tätigkeit den objektiven Stoff ergreift und zum Bilde eines Inneren umgestaltet. Es ist also das tatsächliche Zustandekommen eines Kunstwerks durch zwei Faktoren bedingt, durch die bildende Kraft des Künstlergeistes und durch die Bildsamkeit des Stoffes.

Nun ist aber noch keineswegs jeder beliebige Darstellungsversuch in einem bildsamen Stoffe auch bereits

---

240) Poetik S. 232 f.

241) Kunstlehre S. 45 und 153.

ein Kunstwerk. „Nicht jedes Musikstück ist darum schon ein Kunstwerk, weil es mit Tönen ausgeführt wird, nicht jede Bildung des Leibes in Stein oder Metall ist darum plastisches Kunstwerk, weil es in dem der plastischen Kunst zugehörigen Gebiete sich bewegt. Dieselbe Forderung gilt von allen übrigen Kunstwerken“[242]), d. h. von allen wirklichen oder nur angeblichen.

Erkenntnismäßig kann die Frage, ob irgendeine einzelne Darbietung wirklich ein Kunstwerk sei, nur entschieden werden, wenn sein wesentlicher Zusammenhang mit den Gesetzen des könnenden Geistes sowohl, als mit den Gesetzen des bildsamen Stoffes nachweislich ist[243]).

Die Gesetze des könnenden Geistes, welche Deutinger auch als die drei Kunstgesetze schlechthin[244]) oder aber als die drei subjektiven Kriterien der Kunst[245]) bezeichnet, sind für alle Gattungen von Kunstwerken die gleichen; die Gesetze des bildsamen Stoffes hingegen sind je nach der Kunstgattung verschieden: Es gibt soviel Künste, als es „wesentliche Gesetze der Leiblichkeit überhaupt gibt“, als „der Geist im Stoffe bestimmte einfache Gesetze der objektiven Gestaltungsfähigkeit wahrnimmt“[246]).

Mithin geht naturgemäß die Ermittlung der allgemeineren Gesetze der Feststellung der spezielleren voraus.

Die Darstellung, welche Deutinger schließlich von den drei „subjektiven notwendigen Kriterien des objektiven Kunstwerks“ in seiner Kunstlehre (1845)

242) Kunstlehre S. 179 f.

243) Vgl. Deutingers Auszug aus der Kunstlehre bei Kastner S. 204 f.

244) Ebenda S. 205.

245) Ebenda S. 204, ähnlich in der Kunstlehre S. 178.

246) Kunstlehre S. 179.

247) Kunstlehre S. 178 ff.

gegeben[247]) hat und dann im späteren Auszug (1848)[248]) noch einmal nachbesserte, leidet an zwei äußeren Hemmnissen der Verständlichkeit. Erstens will Deutinger die umgekehrte Parallelität der drei Kunstgesetze zu den drei Denkgesetzen schon in der Bezeichnung deutlich machen, weil ihm ja die geistige Bewegungsrichtung des Könnens (von innen nach außen, vom Allgemeinen zum Sonderheitlichen[249]) als genau entgegengesetzt der des Denkens (von außen nach innen, vom Besonderen zum Allgemeinen)[249]) gilt, die „Logik der Kunst"[250]) eine Art Spiegelbild der Logik des Gedankens ergeben soll. Zweitens will er den Ternar auch bis in die Untereinteilung genau durchführen, woraus sich die immer neuen Abänderungsversuche zur Genüge erklären.

Hier handelt es sich darum, möglichst den bleibenden und geklärten Grundbestand aus all den verschiedenen Fassungen herauszufinden, wie sie sich zuerst im Entwurf der Ästhetik (1842) § 12 als die drei „Kennzeichen der Kunst überhaupt"[251]) und ganz ähnlich in der Abhandlung über das Verhältnis der Kunst zum Christentum (1843) als „die drei notwendigen höchsten Kriterien der Kunst"[252]) finden, dann wie gesagt, in der Kunstlehre (1845) und deren Auszug (1848) ihre weitere Ausführung erhalten und schließlich auch noch in den meisten weiteren Sonderarbeiten, in der Poetik (1846) als „dreifaches Gesetz der Kunst"[253]), in der Aufsatzreihe Deut-

---

248) Bei Kastner S. 204 ff.

249) Vgl. hierzu speziell noch die 19. und 20. Vorlesung der philosophischen Meditationen: Siloah Bd. II Seite 1165 ff., 1188 ff., 1209 ff.

250) Bei Kastner S. 205; auch Bilder des Geistes Bd. III S. 256.

251) Vgl. bei Kastner S. 94.

252) Freisinger Lyzealprogramm 1843 S. 14.

253) Poetik S. 37 ff.

scher Dichterwald (1850) als „drei wesentliche Merkmale der wahren Schönheit"[254]) und bei anderen ähnlichen Anlässen wiederkehren.

Wenn man — um auch dies noch vorweg zu nehmen — bei anderen Ästhetikern nach einer Vorstufe der Deutingerschen Kriterienlehre sucht, so käme etwa nur bei Hegel jene Ableitung dreier Forderungen an alle Kunstdarstellung in Betracht, welche er in der ersten Stoffeinteilung seiner Ästhetik für Inhalt und Form aller Kunst gibt[255]).

Die erste Forderung Hegels geht dahin, daß der Inhalt überhaupt darstellbar sein muß,

die zweite damit zusammenhängende dahin, daß der Inhalt geistig wahrhaftig und in seiner konkreten Wahrheit faßbar sein muß,

die dritte, daß die Form der Darstellung gleichfalls in sich konkret und individuell sein muß.

Wenn von dieser Formulierung Hegels überhaupt irgendeine Nachwirkung auf Deutingers Kriterienlehre ausgegangen sein sollte, dann kann sie nur von der allerallgemeinsten Art gewesen sein und wäre nur geeignet, die lebendige Überlegenheit des Deutingerschen Leitgedankens vom werkschaffenden Können gegenüber Hegels Kunstdefinition als „sinnliches Scheinen der Idee" um so mehr ins Licht zu setzen. Hartmann, der vergeblich die recht kurz und kühl behandelte Kriterienlehre Deutingers ins Hegelianische umzudeuten sucht, hat gerade infolgedessen ihre Bedeutung verkannt[256]).

---

254) Siloah Bd. I S. 567—590.

255) Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 91 ff.

256) A. a. O. S. 195—197. Schon daß Hartmann von Kriterien des Kunstwertes schreibt, wirkt irreführend; da er wiederholt so schreibt, ist es kein Druckfehler. Wie wenig hier Hartmann das für Deutinger selbst Wesentliche erfaßt hat, zeigt auch der Umstand, daß er beim ersten Kriterium nur die dritte Relation ausführlich würdigt, mithin gerade die, welche

Vielleicht ist noch am ehesten ein Einfluß Hegels auf das erste Kriterium Deutingers spürbar. Denn auch er geht davon aus, daß ein Können sich nur betätigen kann, wenn das geistige Leben, welches sich offenbaren will, überhaupt im Stoffe zum Ausdruck zu kommen vermag, wenn eine „objektive Möglichkeit", eine allgemeine Darstellbarkeit der Idee gegeben ist. Hiermit ist selbstverständlich das „Vorhandensein der Idee oder inneren Anschauung" als die eigentlich allererste Voraussetzung mit gesetzt. „Das erste, was irgendeine Bildung zum Kunstwerk erhebt, ist die in ihm wohnende Idee."[257]) Nur kann eben nicht jede beliebige Idee im bildsamen Stoffe leben und Ausdruck gewinnen, sondern nur eine solche, welche mit der objektiven Gesetzlichkeit des Stoffes in Harmonie gebracht werden kann. Ausgeschlossen sind daher ebenso die reinen Abstracta, welche jeder sinnlichen Anschaulichkeit entbehren, wie die rein individuellen Inhalte, weil sie nur nachgeahmt, nur der Schein ohne Idee aufgefaßt werden könnte. Auch Vorstellungen, die alle Grenzen der Sinnlichkeit überschreiten, wie die „Ewigkeit", sind undarstellbar.

Würde z. B. eine gerechte Handlung dem Denken und dem Können zum Vorwurf gegeben, so würden die beiden Geisteskräfte Entgegengesetztes aus dem einfachen Akte entnehmen: Das Denken den Begriff der Gerechtigkeit, die Kunst aber „wird in der bestimmten Handlung den einzelnen Moment der Entscheidung oder wahrnehmbaren Handlung ergreifen, sie „kann das Handeln ausdrücken, das gerecht erscheint, aber nie das Abstraktum Gerechtigkeit"[258]).

Deutinger nachmals ausgeschaltet und im Auszug durch eine andere ersetzt hat. (Vgl. Kastner S. 206.)

257) So der bei Kastner fehlende Wortlaut im Entwurf § 12.

258) Kunstlehre S. 184.

Als besondere Relationen dieses ersten Kriteriums gewinnt Deutinger noch zwei weitere. Die eine geht dahin, daß nicht nur eine allgemeine Darstellbarkeit überhaupt gegeben sein muß, sondern des ferneren noch eine besondere nach den Gesetzen des bestimmten Darstellungsstoffes. Der gewählte Inhalt muß seine Eigentümlichkeit gerade in diesem Stoffe entfalten können. Es kann zwar ein und derselbe äußere Vorwurf von zwei Künsten behandelt werden, aber von einer jeden nur in ihrer Weise. Sowohl der Dichter als der Maler können den Frühling darstellen. „Aber der Maler wird gerade das, was der Dichter bringt, nicht ausdrücken können, und der Dichter das Malerische vernachlässigen.“ Hier gibt Deutinger eine selbständige und klare Analyse der plastischen und dichterischen Laokoondarstellung[259]).

Die dritte Relation des ersten Kunstkriteriums (erst im Auszug 1848 klar entwickelt) fordert eine einheitliche Darstellbarkeit des zu offenbarenden Inhaltes in dem ihm angemessenen Stoffe.

Das zweite Kriterium erfordert von der Idee, daß ihr nicht nur Darstellbarkeit, sondern Darstellungsbedürftigkeit eignet, daß eine „subjektive Notwendigkeit“ zu gerade dieser Betätigung des Könnens besteht, daß jedes einzelne Kunstwerk „ein subjektives Bedürfnis des menschlichen Geistes erfüllt“[260]). Gerade aus der Aufstellung und Betonung dieses zweiten Kriteriums leuchtet klar hervor, welche hohe Bedeutung Deutinger der Kunst im Geistesleben der Menschheit beimißt, und welche hohen Wesensanforderungen er daher an jede Leistung stellt, die als ein wirkliches Kunst-

---

259) Kunstlehre S. 186 f. Vgl. zur zweiten Relation des ersten Kriteriums auch Siloah Bd. I S. 590.

260) Kunstlehre S. 188.

werk angesprochen sein will. Die Kunst ist ihm ein „Bedürfnis der Menschheit", und sie kann es ihm nur sein, weil sie einem wesentlichen Grundzuge der menschlichen Natur, nämlich dem Können, allein Genüge leistet. Eben darum ist in seinem Kunstbegriff kein Platz für leichtfertiges Unterhaltungsfutter oder irgendwelche nur technisch ausstudierte Mache, bei der „die Schönheit erst aus der Gelehrsamkeit hervorblühen soll"[261]). In der Kunst ist das Beste gerade gut genug, und nur mit diesem haben es Kunsttheorie und Kunstgeschichte, die sich dann erst ganz zusammenfinden können, zu tun. Wer die Mittelmäßigkeit, welche statt der Macht die Ohnmacht des Geistes beurkundet, lobpreist, begeht einen „geistigen Verrat an der Kunst und an der Menschheit"[262]). Ein jedes Werk der Kunst, welches diesem Begriffe genügt, ist nur ein einziges Mal möglich, aber dann auch notwendig und unentbehrlich; darum vom Makel nachahmerischer Unselbständigkeit, dieser „Originalsünde der Geistlosigkeit"[263]) naturgemäß frei. Jedes neue Kunstwerk ist die „Offenbarung einer wesentlichen und notwendigen Durchgangsstufe des endlichen Grundes der menschlichen Natur zur freien und unsterblichen Persönlichkeit"[264]), „eine notwendige Erscheinung der zeitlichen Entwicklung der Menschheit . . . Hätte Raphael in seinen Madonnen nicht jene Tiefe und Herrlichkeit der Andacht, Demut und Jungfräulichkeit darzustellen gewußt, die wir an seinen Werken bewundern, so hätte notwendig ein anderer Künstler kommen müssen, um dieses zu wirken, oder die Zeit stünde noch, wo sie vor Raphael gestanden"[265]).

---

261) Bilder des Geistes Bd. I S. 118.
262) Kunstlehre S. 189.
263) Kunstlehre S. 89.
264) Kunstlehre S. 189.
265) Kunstlehre S. 190.

Auch bei diesem zweiten Kriterium der subjektiven Notwendigkeit unterscheidet Deutinger drei besondere Relationen, wobei er wieder die dritte verschieden formuliert. Am glücklichsten erscheint hier die Fassung in der Kunstlehre, welche Allgemeinheit, Nationalität und Individualität als die drei besonderen Erfordernisse ableitet, d. h. erstlich: Ein jedes Kunstwerk muß eine allgemeine Bedeutung für die Menschheit haben, darum auch für die Gesamtheit und zu allen Zeiten einen bleibenden Wert besitzen, wie zum Beispiel die Gesänge Homers[266]). Gerade an ihnen erkennen wir aber auch die zweite Relation, den Ausdruck einer nationalen und damit auch zeitlichen Eigenart der Bildungskraft gerade dieses Volkes und dieser Epoche. Und das dritte Sonderverhältnis des zweiten Kriteriums ergibt sich als der persönliche Einheitspunkt im Künstler: „Nur das Originelle ist notwendig", und die wahre Originalität, das persönlich Charakteristische, besteht gerade in dieser Notwendigkeit[267]).

Wie das erste Hauptkriterium die objektive Harmonie und das zweite die subjektive bezeichnet, so das d r i t t e K r i t e r i u m die „subjektiv-objektive", die Verbindung von objektiver Möglichkeit und subjektiver Notwendigkeit zur „Wirklichkeit überhaupt". In ihm kehren daher die früheren Kriterien und Relationen aus einer höheren Ein-

---

266) Das allgemein menschliche Bedeutsame der Odyssee faßt Deutinger in der Kunstlehre S. 192 prachtvoll also: „Kein Mensch, der mit Festigkeit und Klugheit sein Vaterland und seine wahre Heimat erreichen will, kann den Schicksalen und Gefahren, die Ulysses überstanden, entgehen; jedem droht der Untergang von der Roheit der Lästrygonen oder der einäugigen Barbarei des Zyklopen, von der lotuskauenden Trägheit, der cirkäischen sinnlichen Lust oder der schmachtenden Sentimentalität der Calypso, und jeder wird am Ende schlafend ins ungekannte Vaterland getragen."

267) Kunstlehre S. 196.

heit und Wechselwirkung wieder, und seine Erörterung gestaltet sich daher bei Deutinger fast zu einer Theorie des Kunstschönen im kleinen[268]), bei der auch manche sonst vernachlässigten Modifikationen des Schönen ihren Platz finden. Der beherrschende Allgemeincharakter des dritten Kriteriums ist die Einheit und Ganzheit, oder auch im älteren Ausdruck, die „Einheit in der Mannigfaltigkeit", welche sich notwendig ergeben muß, wenn Darstellbarkeit und Darstellungsbedürftigkeit einer Idee gegeben sind; da dann eine solche Idee niemals der Tiefe und zugleich des Reichtums entbehren kann, also nur in einem organisch geeinten Ganzen wirklich dargestellt wird.

Deutinger selbst hat diesen Grundgedanken des Kriteriums nur an dessen einzelnen Relationen näher und deutlicher entwickelt, dabei jede der drei Relationen noch in weitere Merkmale zerlegend.

Die Einheit und Ganzheit des Kunstwerks bekundet sich in erster Relation durch die äußere Erscheinung, als wahrnehmbare Einheit, als deutliche Gliederung unter einen das Ganze beherrschenden Mittel- oder Einheitspunkt. Damit überhaupt solche Gliederungen sich abheben und einigen können, müssen Gegensätze vorhanden sein, die in einem lösenden Dritten zusammentreffen, zum Beispiel Anfang und Ende in der vereinigenden Mitte. Damit aber die Glieder nirgends auseinanderfallen und die Einheit durchaus besteht, das Kunstwerk als geschlossenes Ganzes für sich existiert, muß in ihm auch erschöpfende Totalität gegeben sein; es muß alles, was von der auszusprechenden Idee bedingt ist, wirklich zum Ausdruck gelangen; „es darf daher in einem Kunstwerk durchaus kein Mangel irgendeines Gliedes fühlbar werden, das zur Erklärung des Ganzen gehört. Eben-

---

268) Kunstlehre S. 196—209.

sowenig aber darf irgendetwas Überflüssiges oder Zufälliges vorhanden sein, was, ohne den Eindruck des Ganzen zu schwächen, auch hätte wegbleiben können."[269]) Denn in jeder unnötigen Lückenbüßerei äußert sich zugleich ein Mangel geistiger Kraft. Ihre allwaltende Macht aber äußert sich — wie sich obiges am einfachsten zusammenfassen ließe — in der Ökonomie der Darstellung. Hinzu kommt noch als besiegelndes Drittes dieser äußeren Ordnung im Kunstwerk, daß auch der Uebergang von der beherrschenden Einheit zur beherrschten Gesamtheit organisch geregelt sein muß, wie sich eigentlich aus dem Vorangegangenen schon von selbst ergibt.

In zweiter Relation gibt sich die Einheit und Ganzheit des Kunstwerks im Innern kund; ohne innere Einheit ist die äußere gar nicht möglich: „Der Geist muß seiner selbst mächtig sein, bevor er eines Äußeren mächtig ist." Und diese Macht der Idee muß sich auch in ihrem Ausdruck einheitlich und restlos bekunden, als Idealität überhaupt, durch Einfachheit und mit Leichtigkeit, d. h. es muß die bildende Macht des Geistes, seine Überlegenheit über den äußeren Stoff diesen ganz durchdringen, so daß er „nichts mehr aus sich, sondern alles nur in einem andern ist"; die Idee muß mit der ihr eignenden höchsten Macht und Tiefe den Stoff durchdringen, weder gehemmt durch eigene innere Zerrissenheit noch durch äußere unüberwundene Schwerfälligkeit. Und diese Übermacht der Idee über den Stoff muß sich durch die einfachsten Mittel äußern; jeder überflüssige Kraftaufwand, jeder Schwulst und jede Überladung bekunden Schwäche. Und schließlich muß sich diese Übermacht mit der höchsten Leichtigkeit der Darstellung, ohne jeden sichtbaren Zwang aussprechen: „Die wahre

---

269) Kunstlehre S. 199.

Kunst wird mit den einfachsten Mitteln den höchsten Zweck auf die leichteste Weise erreichen."[270])

Nun noch die dritte Relation des dritten Kunstkriteriums, welche in der Zusammenfassung der äußeren und inneren Einheit und Ganzheit und damit alles Bisherigen recht eigentlich die vollkommene Schönheit selbst bezeichnet. Durch die vollendete Einheit der inneren und äußeren Harmonie werden sie beide erst besiegelt; und zur Gewinnung dieser dritten und letzten Einheit führt nur der Umstand, daß jedes in sich abgeschlossene Kunstwerk, jede sichtbare Einheit doch zuletzt und zuhöchst nur wieder eine Offenbarung der unsichtbaren Unendlichkeit ist; „alles bleibende Schöne muß den Keim der Unendlichkeit in sich tragen"[271]), als ein sichtbares Geheimnis durch eine einheitliche einfache Klarheit in unerschöpfliche Tiefe blicken lassen. Diese letzte Bestimmung der Schönheit als „Einheit der Einfachheit mit der Unendlichkeit"[272]) macht sie erst ganz zur lebenswahren Sprache des persönlichen Geistes, die zum Geiste redet und ihn immer wieder von neuem ergreift; durch sie tritt an Stelle einer steifen Regelmäßigkeit der Form der freundliche Zauber einer anmutenden subjektiven Beweglichkeit; „Schönheit ohne Anmut hört auf, sie selbst zu sein;"[273]) und über alle irdische Schönheit breitet sich dann als erwärmender Hauch die himmlische Liebe, welche stets das Unendliche und dieses als ein Persönliches sucht. Erst unter ihrem Antrieb versenkt sich der bildende Geist immer tiefer ins Reich des ewigen Lebens, um der anwachsenden Zeitenfülle mächtig zu werden. „Ohne fortgesetztes Streben nach der höchsten.

---

270) Kunstlehre S. 202.
271) Kunstlehre S. 205.
272) Kunstlehre S. 206.
273) Kunstlehre S. 207.

himmlischen und unsterblichen Schönheit gibt es keine wahre Kunst.“[274])

So eint sich in der letzten und abschließenden Schönheitsbestimmung der Deutingerschen Kriterienlehre der höchste Begriff der Lebenswahrheit mit dem der Anmut und Erhabenheit[275]): „Die sichtbare Schönheit wird von den Horen und Grazien umtanzt, und über dem Tanz der Stunden thront die himmlische Urania.“ In der Ideenlehre wurzelt und gipfelt wie die Lehre vom Können so auch alle philosophische Klärung der Merkmale des Schönen.

* * *

Leichter als die subjektiven Kriterien der Kunst erschließen sich der denkenden Betrachtung ihre objektiven Verhältnisse; denn Zahl und Art und Gliederung der schönen Künste ergeben sich, sobald einmal deren allgemeiner Begriff feststeht, ohne weiteres aus der verschiedenen Natur der bildsamen Stoffe, und nur über die nähere Ableitung und Begründung und Begrenzung gerade dieser objektiven Verhältnisse können dann die Meinungen noch erheblich auseinandergehen.

Darum ist auch Deutinger in der Gliederung der Künste, wie er sie bereits in seinen ersten Freisinger Vorlesungen über Enzyklopädie (1841—42) gab, ganz unbedenklich Baader gefolgt[276]) und hat gemäß dessen

---

274) Kunstlehre S. 209.

275) Es ist unerfindlich, wie Hartmann a. a. O. S. 197 tadeln kann, daß Deutingers Begriff der Anmut in § 146 der Kunstlehre unbestimmt bleibe, „weil ihm der Gegensatz der Erhabenheit fehlt“. Bereits § 147 über „Die Einheit der Unendlichkeit mit der Einheit“ gibt der Erhabenheit ihr Recht, ohne sie freilich in solchen Gegensatz zur Anmut zu setzen, wie es Deutingers gesamten Voraussetzungen widersprechen würde.

276) Vgl. Kastner S. 52 und 690.

Unterscheidung von Stoff und Form drei Hauptgruppen in ansteigender Reihenfolge gebildet:

I. Baukunst (Vorherrschen der Materie und des mathematischen Gesetzes).

II. Plastik, Malerei, Musik (Vorherrschen der sinnlichen Form).

III. Poesie (Freiheit von äußerlicher Form und Stoff).

Diese polarisierende Grundeinteilung der Künste: Hie Baukunst, hie Poesie, und dazwischen die anderen als „mittlere Verbindung" in obiger Reihenfolge, hat Deutinger dauernd beibehalten und in der Kunstlehre noch gelegentlich[277]) die drei „in der Mitte stehenden Künste" ausdrücklich als der „sinnlichen Empfindung entsprechend" näher zusammengefaßt; auch noch im späteren Auszug der Kunstlehre[278]) werden Baukunst und Poesie als die beiden äußersten Gegensätze stark betont. Deutinger hatte um so weniger Anlaß, von dieser Polarisierung abzugehen, als er sie bei Hegel gleichfalls vorfand; hier freilich aus wesentlich anderen entwicklungsgeschichtlichen Gründen durchgeführt, und deshalb auch mit anderer Stellung einer Künstedreiheit. Bei Hegel nämlich sondern sich[279])

I. Baukunst (ihr Grundtypus die symbolische Kunstform),

II. Plastik (ihr Grundtypus die klassische Kunstform),

III. Malerei, Musik, Poesie (ihr Grundtypus die romantische Kunstform).

Daß Deutinger durch diese Hegelsche Gliederung nicht unbeeinflußt blieb, zeigt neben anderem schon die gelegentliche Benennung der drei letztgenannten Künste

277) Kunstlehre S. 178.

278) Vgl. bei Kastner S. 204.

279) Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 108 ff.; über die drei romantischen Künste speziell noch Band III Einleitung.

als der drei romantischen. Mit besonders nahem Anklang an Hegel wird in der Kunstlehre S. 363 der Baukunst „eine vorherrschend symbolische Bedeutung“ beigemessen, die Plastik, wie schon ihr Name besagt, als „vorherrschend plastische Kunstrichtung“ angesprochen, „wogegen die mit der Malerei beginnenden drei Kunststufen in ihrem Eingehen auf den geistigen Ausdruck auch den Namen der geistigen Künste, den man eine Zeitlang mit dem Ausdruck romantisch gleichgenommen hat . . . mit Recht sich aneignen dürfen“. Dann wird freilich an dieser Stelle nur der Malerei die romantische Kunstrichtung im engeren Sinne zugesprochen.

Aus der Schellingschen Gliederung der Künste, welcher Hartmanns Geschichte der Ästhetik merkwürdigerweise eine bahnbrechende Bedeutung beimißt[280]), könnte Deutinger höchstens eine ganz allgemeine Anregung empfangen haben. Schelling läßt in den bildenden und redenden Künsten die Potenzen seiner Natur-

280) A. a. O. S. 40 mißt Hartmann Schellings Vorlesungen das Verdienst bei, „zum erstenmal auf das Problem der Gliederung der Künste und auf die philosophische Bearbeitung des Schönen in den verschiedenen Künsten gründlich einzugehen“ und auch „für Hegels weitere Verarbeitung des Gegenstands eine wertvolle Grundlage“ geliefert zu haben. Abgesehen davon, daß schon das späte Erscheinen der Schellingschen Vorlesungen einen so erheblichen Einfluß ausschließt, vergißt hier Hartmann ganz der Verdienste der beiden Schlegel gerade in diesem Punkt und ihres Einflusses auf Schelling. Schasler hingegen in seiner Geschichte der Ästhetik Bd. II S. 809 erklärt Friedrich Schlegels Gliederung der Künste als „das Gediegenste, was Schlegel in der Ästhetik geleistet hat“. Beziehungen zwischen Schlegel und Schelling sind offensichtlich z. B. in dem Punkte, daß die Architektur zur Plastik gerechnet wird, also nur vier Künste im ganzen gezählt werden. Einen direkten Einfluß Schlegels auf Deutinger konnte ich bei der Gliederung der Künste nicht feststellen (Vgl. auch S. 108 Anm. 342).

philosophie und Geistesphilosophie der Reihe nach wiederkehren[281]); und eine Reminiszenz hieran mag man vielleicht in der Parallele erkennen, welche Deutingers Kunstlehre[282]) zwischen den vier Naturreichen und den vier unteren Kunststufen recht äußerlich durchzuführen versucht. Auch bei der Sonderstellung, welche hier und überall Deutinger der Poesie als der „einzigen und höchsten Einheit des Kunstlebens“[283]) zuspricht, braucht man an kein bestimmtes Vorbild, also auch nicht an einen direkten Einfluß Friedrich Schlegels zu denken, der die Poesie nicht nur als eine vierte Kunst neben die andern drei stellt, sondern sie zur „allgemeinen symbolischen Kunst“ erhebt, „welche alle die drei andern darstellenden Künste des Schönen umfaßt und in sich vereinigt“[284]); denn diese Höchststellung der Poesie (späterhin nur von der Musik angefochten) ist der ganzen romantischen Kunstlehre gemeinsam; auch für Hegel bedeutet die Dichtung die „geistigste Darstellung der romantischen Kunstform“[285]).

Für den Aufstieg von der Baukunst bis hinan zur Poesie versuchte Deutinger bereits im Entwurf der Ästhetik § 13 seinen eigenen Weg zu finden; das hier Gesagte ist selbst nach Kastner[286]) „ziemlich undurchsichtig gehalten“ und erst im Einleitungsband von Deutingers Hauptwerk, in der Propädeutik[287]), einigermaßen geklärt. Immerhin ist die Unklarheit für Kastner noch durch

---

281) Vgl. Adam a. a. O. S. 58 ff.

282) Kunstlehre S. 168 f. Ebenso in dem späteren Auszug bei Kastner S. 200—202.

283) Kunstlehre S. 166.

284) Z. B. Philosophie des Lebens. Wien 1828. S. 315 f.

285) Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 114. Vgl. auch Bd. II S. 259 f., Bd. III S. 8 u. ö.

286) Kastner S. 95.

287) Propädeutik S. 67 f.

eine falsche Lesung des Manuskripts erheblich vermehrt. In diesem heißt es nämlich:

„Das Verhältnis des Stoffes zu dem Geiste und seiner Durchdringbarkeit von demselben setzt nun sofort die Fünfzahl der bildenden Künste.“ Statt dessen druckt Kastner fälschlich: „Das Verhältnis des Stoffes zu dem Geiste und seine Durchdringbarkeit vom Stoffe“ usw., wodurch der Grundgedanke Deutingers unkenntlich wird, welcher besagt, daß die bildsamen Stoffe in verschiedenem Verhältnis vom Geiste durchdringbar sind, und daß sich gemäß diesem verschiedenen Grade ihrer geistigen Durchdringbarkeit die Zahl und Stufenfolge der Künste bestimmt.

Im einzelnen hat Deutinger diesen Gedanken dann erst in der Kunstlehre näher durchgeführt und begründet[288]). Hier tritt auch das Grundmotiv, die stufenweise Befreiung des Geistes vom äußeren Drucke des Stoffes, die „fortschreitende Bewegung von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit“[289]) ganz deutlich hervor: „Alle Künste sind eine Sprache des Geistes.“ Dieses Sprechen ist aber zuerst nur ein durch den Stoff hindurch tönendes und nur in der Gestalt sichtbares, bis es endlich immer mehr und mehr die Last des Stoffes von sich abwerfend, als Ton und zuletzt als bestimmtes Wort erscheint[290]).

Damit ist, vorläufig noch abgesehen von aller historischen Entwicklungsfolge, die Poesie bereits in der allgemeinen Systematik zum Prototyp und Höchstrang aller Künste erhoben. Und auch die Art, wie jede einzelne Kunst dem Stoffe „geistige Einheit und ideale Bedeutung einhaucht“ und aus ihm an Stelle seiner eigengesetzlichen Bildungen eine höhere Gestaltungsform aufbaut, wird

---

288) Kunstlehre S. 166 ff.
289) Kunstlehre S. 173, ähnlich S. 227.
290) Kunstlehre S. 176.

zunächst an der Art verdeutlicht, wie die Poesie bei ihrem Stoffe, der Sprache nämlich, „die an sich bestehende Bedeutung des Wortes aufhebt, um sie in einer tieferen Beziehung zum Geiste wieder zu setzen“[291]). Doch läßt sich dieser Umbau alles bildsamen Stoffes nebst den verschiedenen Grundarten seiner Bedingtheit an den niedrigen Kunstgattungen noch unmittelbarer verdeutlichen:

In der Baukunst[292]) wird das den Stoff sonst in voller Eigentümlichkeit beherrschende Gesetz der Schwere „teilweise aufgehoben“ und darf im Architekturwerk nur noch als einem anderen dienstbar erscheinen. Die Kunst ergreift die im Naturgesetz liegende, höhere Möglichkeit, um ein der Natur Fremdes aufzuerbauen. Zu diesem Zwecke muß die Kunst bei jedem Stoffe — hier wirkt Schellings Polaritätsvorstellung nach[293]) — eine Entgegensetzung und Wiedervereinigung zweier Grundelemente herausarbeiten. In der Baukunst sind dieses „die tragende Kraft und die getragene Last“[294]). Die Erhebung des Stoffes über den Schwerpunkt und andererseits dessen Unterstützung erzeugen zusammen das Gebäude, „in welchem beides, Schwere und Aufhebung derselben und Übergang aus der Schwere in die Ausdehnung sichtbar werden kann“[295]). In einer jeden Kunst wird das dienende Gesetz durch eine höhere Kraft

---

291) Kunstlehre S. 166.

292) Vgl. hierzu namentlich Kunstlehre S. 170 und 225 bis 238.

293) Im ungedruckten Entwurf der Ästhetik versucht Deutinger noch bei jeder einzelnen Kunst das Polaritätsprinzip streng durchzuführen, wie aus den nachfolgenden Anmerkungen an betreffender Stelle zu ersehen. — Über die Bedeutung der Polarität in Schellings Naturphilosophie spricht sich Deutinger im „Prinzip der Philosophie“ S. 156 ff. aus.

294) Entwurf der Ästhetik bei Kastner S. 96.

295) Kunstlehre S. 170.

„aufgehoben", insofern es nur noch in einem höheren Bestande erscheint. In der Baukunst „wird die Schwere Ausdehnung und Körper"[296]).

In der Architektur trennt sich zuerst die Kunst von der Natur. Bauen an sich wäre noch nicht Kunst, solange ihm nur der äußere Zweck einer Wohnung, der Schutzwehr und des Obdachs, vorschwebte. Der Baumeister wird erst zum Baukünstler, sobald sich bei ihm mit der technischen Fertigkeit des Wohnbaus „das Vermögen, eine innere Anschauung dadurch auszudrücken, verbindet"[297]). Den Übergang vom äußerlich sinnlichen Bedürfnis zum innerlichen Kunstzweck findet Deutinger, und zwar bereits im Entwurf der Ästhetik, vollzogen, sobald das Bestreben auftritt, Gott eine Wohnung zu bauen; denn nunmehr ist nur noch das eine gewollt, „die innere Anschauung einer auf Erden wohnenden und segenspendenden Gottheit zu verwirklichen"; aus der Idee des Tempels vermögen sich die einheitliche Anschauung des Geistes und die Mannigfaltigkeit äußerer Darstellung im Bauwerk zuerst zu Harmonie und Schönheit zusammenzufinden.

Auch in der weiteren Ausführung, wie sie seine Kunstlehre gibt, hält dann Deutinger durchaus an der traditionalistischen Grundansicht fest, daß erst im Tempel das Bauen zu einer wirklichen Kunst erhoben wird[298]). „Ein Gebäude, das nicht in irgendeiner Weise Tempel ist, ist kein Kunstwerk." Irgendwie muß die Erhebung des Stoffes über sich selbst immer einer mächtigeren, geistigen Idee dienstbar werden; nur freilich vermag die Baukunst diese unsichtbare Innerlichkeit erst symbolisch durch

296) Kunstlehre S. 173.

297) Entwurf der Ästhetik, Abschnitt Baukunst § 2 „Das Bauen als wirkliche Kunst". Vgl. bei Kastner S. 96.

298) Kunstlehre S. 235 ff.

den Gegensatz anzuzeigen[299]), noch nicht durch Eintragung einer lebendigen Bewegung darzustellen. Gleichwie in der Hervorhebung des symbolischen Charakters, so kommt auch in einigem Abschwächen der traditionalistischen Herleitung der Architektur Hegels Einfluß, beim betreffenden Abschnitt der Kunstlehre, zum Durchbruch. Der Tempel erscheint hier nicht mehr einfach als Wohnung Gottes, sondern als höhere Einheit eines subjektiven und objektiven Ausgangspunktes der Kunst, nämlich der menschlichen Wohnung einerseits, des bloßen Massenmonumentes andererseits. Der Tempel ist zugleich Wohnung und Monument; und dabei mehr als beides, er ist monumentale Wohnung Gottes.

Auf diese Weise wird Deutinger den von Hegel hervorgehobenen monumentalen Urformen der Baukunst (Babylonischer Turm[300]), Obelisk[301]), Pyramide[302]) gerecht, weiß aber zugleich neben deren symbolischem Charakter doch den religiösen Ursprung in voller Geltung zu erhalten, während Hegel nur den Symbolcharakter betont und in der Idee des Gotteshauses an sich keinen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Menschenhütte anerkennt[303]). So wahrt Deutinger von Beginn der spe-

---

299) Kunstlehre S. 237.

300) Vgl. Hegels Vorlesungen über Ästhetik S. 277 f.

301) Vgl. ebenda S. 281.

302) Vgl. ebenda S. 293 ff. Im unveröffentlichten Entwurf der Ästhetik, spezieller Teil § 16, faßt Deutinger die Obelisken und Pyramiden noch als Mittelstufe zwischen Baukunst und Plastik, die sich „von der Baukunst lossagen, ohne doch ganz aus ihrem Kreise hinausgetreten zu sein. So bilden sie den Übergang zur Plastik, ohne ihr jedoch schon völlig anzugehören, als zwar für sich bestehende und die Dimensionen des Raumes in sich ausbildende, aber darum noch nicht dem Leben angehörige und das Leben in diesen Dimensionen des Raumes ausprägende Gestalten“.

303) Vorlesungen über Ästhetik S. 267.

ziellen und historischen Ästhetik an seine Grundauffassung, daß die Religion letzter Ursprung und treibende Kraft aller höheren Geistesleistungen ist, während sie für Hegel ja nur ein Entwicklungsprodukt gleich und neben der Kunst ist. Dieser Unterschied wird bei der Charakteristik der kunsthistorischen Folgerungen noch deutlicher zutage treten.

Die Plastik[304]) ist für Deutinger eine wesentlich höhere Stufe der Kunst als die Architektur, weil die Plastik auch das Gesetz der bloß ausgedehnten Körperlichkeit überwindet und teilweise „aufhebt"[305]) und an deren Stelle „die auf ihr ruhende Leiblichkeit des Lebens setzt", das Bild des Geistes im beweglichen Leibe; „die körperlich räumlichen Dimensionen werden leiblich von dem Geiste in ihren gegenseitigen Verhältnissen erkannte Gestalten."[306]) Erst die Plastik ist, wie schon im Entwurf der Ästhetik hervorgehoben wird[307]), im

304) Kunstlehre S. 171 f. und 325 ff.

305) Kunstlehre S. 327. Eine nähere Durchführung des Polarisationsgedankens, wie sie noch im Entwurf der Ästhetik versucht wird, ist in der Kunstlehre aufgegeben. Im Entwurf nämlich heißt es noch in § 19 des speziellen Teils über Elemente der Plastik: „Zwei andere Elemente treten hier in Wirksamkeit, die nicht wie Kraft und Last nach oben und unten sich polarisieren, aus dem Kampf des Geistes und der Schwerkraft hervorgehend, sondern wie Form und Unform nach innen und außen sich polarisierend, aus dem Kampf des sich gestaltenden Lebens mit dem Tode hervorgehend, sich einander gegenüberstehend." Diesen Gegensatz von Innen und Außen hat dann Deutinger bei der Ausführung der Kunstlehre in die Baukunst miteinbezogen, wie wir noch sehen werden.

306) Kunstlehre S. 173.

307) Spezieller Teil § 16. Kastner hat von dem Entwurf der Ästhetik, spezieller Teil, nur den Abschnitt über Baukunst, dagegen leider nicht über Plastik, Malerei und Musik exzerpiert. Der Abschnitt über Poesie wurde von Deutinger selbst nicht ausgeführt.

auszeichnenden Sinne bildende Kunst: „Sie unterscheidet sich von der Baukunst dadurch, daß sie das Leben darstellt im Bilde und in seiner äußeren Gestaltung, von allen übrigen Künsten aber dadurch, daß sie es durch den Raum darstellt." Der Leib erscheint als ein Bild, als ein „Tempel des Geistes"[308]), und muß darum von der Kunst auch als vollkommen dem Geiste dienstbar, seine Gestalt aller individuellen Zufälligkeiten entkleidet, in vollendeter Beweglichkeit und ungehinderter Wirksamkeit dargestellt werden. Dies kann nur im menschlichen Leibe, und zwar im unverhüllten, aber von allem sinnlichen Reize befreiten[309]), geschehen.

Deutingers Würdigung der Plastik und ihres griechischen Schönheitsideals ist durchwegs von Winckelmanns Ideen bestimmt, den er auch ausdrücklich zitiert[310]), obwohl sonst mit derartiger Berufung auf Gewährsmänner sehr sparsam. Diese Abhängigkeit von Winckelmann, die Deutinger übrigens mit Hegel teilt, zeigt sich auch darin, daß er in der plastischen Gruppe und nicht in der Einzelstatue oder im Relief das höchste plastische Ideal findet und als vollkommensten Repräsentanten namentlich die Laokoongruppe hervorhebt. Eine eigentliche historische Entwicklung der Plastik, abgesehen vom engeren Bezirk des Griechentums, gibt es für seine klassizistische Auffassung überhaupt nicht; darum gelangt

308) Kunstlehre S. 328.

309) Kunstlehre S. 331.

310) Kunstlehre S. 341. Wie sehr Deutinger den hier zitierten Aufsatz Winckelmanns über den Torso als „vielleicht das Tiefgefühlteste und Tiefsinnigste" unter dessen Schriften schätzte, zeigt auch eine Notiz in Deutingers Tagebuch vom 20. Oktober 1852. Darnach wurde nämlich dieser Aufsatz zur Lektüre der „Tafelrunde" gewählt, weil er „die Macht einer vom Objekt ganz durchdrungenen Anschauung" besonders deutlich aufweist.

er schließlich zur Ausschließung der Plastik von der rein geistigen Bedeutung des Christentums.

Daß dieser Abschnitt über Plastik, der kein weiteres Eingehen erfordert, in Deutingers ganzer Ästhetik der schwächste und übrigens auch der weitaus kürzeste ist und der sonst bei ihm bekundeten Universalität entbehrt, hätte er selbst wohl schwerlich bestritten; da er in den Bildern des Geistes[311]) ohnehin zugesteht: „Unter allen Gebieten der Kunst hat mich jederzeit die Plastik am wenigsten angesprochen.“ Dabei darf man übrigens nicht vergessen, daß Deutinger irrtümlich einen besonderen Mangel der antiken Plastik darin finden konnte, daß er sie auf Grund der späteren Kopien gänzlich blicklos, d. h. ohne Ausdruck des Auges glaubte[312]) ganz ebenso wie Hegel[313]). Die allgemeine Geringschätzung der Plastik bei Deutinger beweist übrigens auch hinwiederum seine wesentliche Unabhängigkeit von Schellings Ästhetik, für dessen mythologischen Gesichtspunkt die Plastik geradewegs zum Zentrum und Zenith aller Kunst sich erhebt[314]).

Ganz anders ist Deutingers Verhältnis zur Malerei[315]), die ihm wie schon erwähnt, die romantische Kunst im besonderen Sinne bedeutet und um deren theoretisches und geschichtliches Verständnis er sich am allermeisten gemüht hat.

In der Malerei ist gegenüber der Plastik wieder ein wesentlicher Fortschritt der Vergeistigung gegeben, hier

---

311) Bilder des Geistes Bd. I S. 123.

312) Kunstlehre S. 361 f. Bilder d. Geistes Bd. I S. 135 u. ö.

313) Vorlesungen über Ästhetik Bd. II S. 125, 360, 392 u. ö.

314) Vgl. Hartmann a. a. O. S. 40; außer den hier angegebenen Stellen in Schellings Philosophie der Kunst kommt namentlich noch dessen Rede Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur in Betracht.

315) Kunstlehre S. 171—173 und 355 ff. Dazu die vier Bände der Bilder des Geistes.

erst ist das Auge des Geistes eröffnet. Hier erscheint nun die Gestalt ohne räumliche, das heißt dreidimensionale Ausdehnung „als bloß sichtbare Erscheinung, als im Lichte wohnende und durch das Licht wahrnehmbare Gestalt“[316]). Nur noch das Verhältnis im Raum, nicht mehr seine Dimension wird abgespiegelt; die meilenweite Raumfläche und Raumtiefe einer Landschaft z. B. kann im kleinsten Bildmaß sich darstellen, „der Raum ist durch das Verhältnis im Raum ersetzt, der Raum wird Lichterscheinung“[317]). In diesem von F. Th. Vischer[318]) wegen seiner philosophischen Tiefe gerühmten Abschnitt über die Malerei führt Deutinger jede malerische Darstellung auf zwei Elemente[319]) zurück, „das Gesetz der Begrenzung im Raume“, welches sich im Umriß der Gestalt ausspricht und „das Gesetz der Erfüllung des Raums durch die innere Macht des Lichts, wodurch die vom Raum getrennte Gestalt als eine für sich bestehende im Lichte sich hebt“[320]), also mit Licht und Schatten und mit deren „Vermittlung“ der Farbe, sich innerlich bekleidet. Von der Malerei müssen wir „nicht mehr aber auch nicht weniger fordern dürfen, als was durch Farbe, Licht und Zeichnung vom geistigen Leben darstellbar ist“. Sie umfaßt dies alles,

---

316) Kunstlehre S. 172.

317) Kunstlehre S. 173.

318) Ästhetik Bd. II 1 S. 31.

319) Um eine eigentliche Durchführung des Polarisationsprinzips handelt es sich hier in der Kunstlehre nicht mehr. Dagegen wird es im Entwurf der Ästhetik spezieller Teil § 21 noch zu wahren versucht: „Es ergeben sich zwei Elemente für die Malerei, der Ausdruck des sich entfaltenden inneren Lebens und die äußere Sichtbarkeit desselben im Raume, welche in ihrer polaren Spannung und in der harmonischen Vereinigung dieser Polarität diese dritte Stufe der Kunst erschöpfen.“

320) Kunstlehre S. 358.

„so weit und so tief, als die Erscheinung des Lebens vom Lichte bedingt ist“[321]).

Der allgemeine elementare Grund, aus dem alle sichtbare Gestalt hervortritt, die Unendlichkeit, von der sich ihre endliche Bestimmtheit lostrennt, ist die „dem Auge des Gedankens im Leben und dem Auge des Leibes im Raume undurchdringliche Nacht. Erst mit der Aufhebung dieser negativen Unendlichkeit erscheint die Gestalt“[322]). Aus diesen beiden endlosen Gründen, die im Gemälde noch als Folie und Rahmen miteingetragen sein müssen, löst sich die malerische Erscheinung als zur Einheit konzentrierter „Augenblick“, als „Lichtblick“ für das Auge. Das Auge sieht zunächst das Nahe, unmittelbar Gegenwärtige, aber in ihm auch das Entfernte; beider Darstellung muß sich in der Malerei vereinen, und zwar so, daß sie „„von dem Nahen, wenigstens bestimmt Sichtbaren ausgeht, um an diesem das Maß der Ferne zu manifestieren“. Das gilt nicht etwa nur im räumlich perspektivischen, sondern auch im geistigen Sinne. Der betrachtende Geist muß immer zunächst einen Ruhepunkt finden, von dem aus er der Bewegung ins Weite folgen kann. „Das aber ist die Macht der Kunst, den Menschen dem Endlichen zu entreißen, und die Lust nach dem Ewigen in ihm zu wecken“[323]).

Deutinger hat in seiner Kunstlehre an allen „einzelnen formellen Bestimmungen der Werke der Malerei“, nämlich an der Lichtbehandlung, Zeichnung, Perspektive und Komposition diese Forderungen der sichtbaren Einheit und des Übergangs grundsätzlich entwickelt und dann später-

---

321) Bilder des Geistes Bd. IV (1866) S. 97 in der Abhandlung Die Kunst, Gemälde mit Nutzen zu betrachten.

322) Kunstlehre S. 359.

323) Kunstlehre S. 365. Vgl. auch Bilder des Geistes Bd. I S. 39 f.

hin an bestimmten Meisterwerken, vor allem Raphaels[324]), ihre tatsächliche Durchführung nachgewiesen. Alledem kann hier nicht weiter nachgegangen werden, und es muß der Hinweis auf diesen würdigen Gegenstand einer besonderen Untersuchung genügen, wobei sich auch über Deutingers Stellung zu den einzelnen historischen Malerschulen manches Lehrreiche ergeben würde. Hervorgehoben kann hier zusammenfassend nur noch das eine sein, daß der geistige Ausdruck, insoweit er dem Auge sichtbar werden kann, für Deutinger durchaus die eigentliche Aufgabe der Malerei bedeutet. Eben dadurch unterscheidet sich der Maler am allermeisten auch innerlich vom Plastiker, der „den Ausdruck vermeidet oder ihn höchstens als möglich andeutet; dagegen der Maler sucht ihn, und konzentriert in ihm das innere Leben, das die Gestalt motiviert. Er kann alle Gestalt nur insoferne benützen, als sie ihm zur Vollständigkeit des Ausdrucks dient"[325]), als sie im konzentrierten einzelnen Moment den geistig persönlichen Zustand beurkundet. Am allerunmittelbarsten geschieht dies nach Deutinger im Ausdruck des Auges, der dem Plastiker gänzlich verschlossen sei; und aus dem gesammelten inneren Lichte des Auges verbreitet sich der Ausdruck über das Antlitz, „oder überhaupt über alles Leben". Hierin berührt sich Deutinger wieder aufs allernächste mit Hegel, der in seinen Vorlesungen über Ästhetik[326]) von der Kunst geradezu fordert, „daß sie das Erscheinende an allen Punkten seiner Oberfläche zum Auge umzuwandeln habe", oder, mit Plato zu reden,

---

324) Über dessen heilige Familie in der Münchener Pinakotekvgl. Bilder des Geistes Bd. IV (1866) S. 100—112.

325) Kunstlehre S. 362, Vgl. auch Bilder des Geistes Bd. I S. 176.

326) Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 197. Vgl. auch Bd. III Seite 85 und die bereits oben (S. 101 Anm. 313) angegebenen Stellen.

„jede ihrer Gestalten zu einem tausendäugigen Argus mache“.

Außerdem ergibt sich aber aus dieser Forderung ganz unmittelbar Deutingers Wertmaßstab für die einzelnen Darstellungsgebiete der Malerei[327]. Die Naturerscheinungen können ihm nur insofern als würdiger Vorwurf des Malers gelten, als ihnen der Künstler eine tiefere geistige Bedeutung einzuhauchen vermag, wie wir bereits am Beispiel der Blumenmalerei — und dies gilt für das Stilleben überhaupt — sahen und an Deutingers Charakteristik der Landschaftsmalerei bestätigt finden[328]: „Das Landschaftsgemälde muß eine wesentliche geistige Bedeutung haben und nicht bloß überhaupt einen bestimmten Charakter der Auffassung einer Gegend z. B. darbieten, sondern in dieser zugleich alle möglichen charakteristischen Glieder konzentrieren und diesen dann eine allgemein menschliche Bedeutung verleihen.“ Der höchste Gegenstand der Malerei ist ihm durchaus das persönliche Geistesleben aber nicht etwa im Sinn einer oberflächlichen Porträtmalerei, welche den Einzelnen nur als zufällige Naturerscheinung abkonterfeit, sondern mit dem steten Erfordernis des Eintrags eines allgemeineren geistigen Lebensgrundes. Immer muß der sichtbar dargestellte Moment als Mittelpunkt und Ausdruck einer umfassenderen Allheit erscheinen. „Die Malerei, welche den Moment in seiner allgemeinen Bedeutung zu fassen sucht, ist daher in ihrem innersten Kerne historischer Natur“[329], und Deutinger würde am liebsten alle Personenmalerei als Historienmalerei bezeichnen[330], wenn nicht diese Be-

---

327) Kunstlehre S. 379. Bilder des Geistes Band IV (1866) S. 139 ff.
328) Kunstlehre S. 385 ff.
329) Kunstlehre S. 377.
330) Kunstlehre S. 391.

zeichnung auf eine engere Gattung vom Sprachgebrauch bereits eingeschränkt wäre.

Bei dieser Charakteristik und Abschätzung der einzelnen Gattungen der Malerei und bei der besonderen Wertung und Begriffserweiterung der Historienmalerei durch Deutinger, dürfte doch wohl ein direkter Einfluß Friedrich Schlegels anzunehmen sein, in dessen Gemäldebeschreibungen (nachmals als „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst“ gesammelt) es bei der Zusammenfassung der Grundsätze heißt[331]: „Der erste (Grundsatz) ist der, daß es keine Gattung der Malerei gebe als die eine der ganz vollständigen Gemälde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besonderen Gattungsnamen belegen würde, oder lieber symbolische Gemälde nennen sollte.“ Auch der Begriff der symbolischen Malerei findet sich nämlich bei Deutinger, wenn schon auf die Eintragung des „übernatürlichen Grundes aller Geschichte“, also auf die religiöse Malerei beschränkt[332]). Es dürfte überhaupt die ganze Art, wie Schlegel mit seinen „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden“ grundsätzliche Betrachtungen verbindet und sie dann in seinen ebenfalls an Reisebetrachtungen geknüpften „Grundzügen der gotischen Baukunst“[333]) noch mehr in den Vordergrund rückt, für Deutingers Bilder des Geistes nicht ohne vorbildliche Bedeutung geblieben sein.

In der Malerei ist für Deutinger die höchste Stufe der im Räumlichen darstellenden Künste erreicht, aber

---

331) Sämtliche Werke (1. Auflage) Bd. VI, S. 97; in Deutingers Bibliothek vorhanden.

332) Kunstlehre S. 392 und 397 ff. über den Begriff der Historienmalerei und symbolischen Malerei. Vgl. auch Bilder des Geistes Bd. I S. 200—202.

333) Später als zweiter Teil der Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst.

zugleich auch ein zeitliches Element mit eingetragen: denn vom betrachtenden Auge wird das zeiteinheitliche „Zusammentreffen der räumlichen Positionen im Momente“ wahrgenommen „und aus diesem die zeitliche Bewegung ergänzt, indem es dieselbe in der Möglichkeit erfaßt[334]).

In der nächstfolgenden Stufe der Kunst, in der Musik[335]) ist die Äußerlichkeit der räumlichen Ausdehnung ganz überwunden, und die Bewegung der Zeit im Tone ergriffen. Mit diesem neuen Darstellungsmittel ergibt sich aber auch eine neue Gefahr des Herabsinkens unter die eigentlich künstlerisch geistigen Wirkungen zu bloß sinnlich seelischem Wohlbehagen, wie es Tonweisen so gerne im Gefolge haben. (Vgl. oben Seite 61.) Um ein wirkliches Kunstwerk zu sein, muß das Tonwerk um so mehr durch das Maß der Bewegung, durch die stete Bezogenheit aller Teile zu einer geistigen Einheit erhoben werden. „Im Tone wird die Gestalt nicht mehr äußerlich, (wie noch in der Malerei), sondern in sich selbst gemessen.“ [336]) Und in dieser durchgängigen gesetzmäßigen Ordnung zeigt die Musik, wie schon Friedrich Schlegel in seinem bekannten Gleichnis hervorhob, eine besondere Ähnlichkeit mit der Architektur: „Die Tonkunst ist ein unsichtbarer Tempel, eine Wohnung des empfindenden Geistes, der die Töne ausbreitet und übereinander türmet, und von seinen Gefühlen unsichtbar, aber doch in bestimmten Entfernungen und Mensuren umgeben wird. Die Baukunst und die Musik haben die genaueste mathematische Grundlage unter allen Künsten.“[337])

---

334) Kunstlehre S. 440.

335) Kunstlehre S. 173—175 und 439 ff. Ferner die zwei Aufsatzreihen der Siloah, die bereits oben S. 61 Anm. 174. genannt sind.

336) Kunstlehre S. 440.

337) Kunstlehre S. 441. In dem Entwurf der Ästhetik,

Immerhin aber ist der allgemeine Lebensgrund, aus dem die objektive Abgeschlossenheit des musikalischen Tones erst den tiefbewegenden Inhalt schöpft, nach Deutinger ein durchaus seelischer, kein geistiger. Die Musik „wendet sich unmittelbar an die Empfindung“[338]), d. h. an jene Seelenkraft, welche nicht nur etwa den sinnlichen Eindruck passiv aufnimmt, sondern „das einzelne nach seiner Wirkung auf das allgemeine Leben abwägt und mißt“[339]) und, wenn wir Deutinger recht verstehen, in einer Art allgemeinen Lebensgefühls sich kundgibt. Das unbestimmt wogende und wallende der seelischen Empfindung in diesem Sinne ist der „wahre Kontrapunkt des die Gestalt objektiv messenden und umschreibenden Tones“[340]); der unendliche Strom, an dessen Ufern der Geist steht und das Lebenswasser nach seinem Bedarfe schöpft. Es bleibt immer „etwas Weibliches, allgemein Fühlendes, und daher dem persönlichen Bewußtsein Entfremdetes im Reiche der Töne“[341]). Die Musik ist „Sprache der Seele“ und „noch nicht des Geistes“[342]). Und daher ist, so sagt Deutinger, wohl nicht ohne ent-

---

spezieller Teil, § 33 ist der Polarisationsgedanke nicht mehr klar und einheitlich durchgeführt; es werden als Elemente der Musik erstlich der Ton „als die unartikulierte Aussprache der Empfindung“ und dann „seine Ablösung von der Zeit, seine Mensur“ angegeben. Dann kommt sogar noch eine „Polarisation der Melodie“ (§ 36) und ähnliches hinzu.

338) Kunstlehre S. 443.

339) Seelenlehre S. 162.

340) Kunstlehre S. 442.

341) Kunstlehre S. 443.

342) Kunstlehre S. 443. Man beachte den Widerspruch zu Seite 176: „Alle Künste sind eine Sprache des Geistes“. — Möglicherweise obwaltet hier ein Einfluß F. Schlegels, der in seiner Philos. des Lebens (Wien 1828, S. 363) die Musik als „Kunst der Seele“ von den Künsten des Geistes und Körpers unterscheidet.

schuldigenden Bezug auf sich selbst[343]), der viel reflektierende Denker meistens wenig geübt in der Musik und er mag gerade darum ihr Wesen mehr poetisch umschreiben, als klar faßlich bestimmen. Selbst Hatzfeld, der sich um die Würdigung von „Martin Deutinger als Musikästhet" in aufschlußreicher Weise gemüht hat[344]), muß zugeben, daß es sehr schwer, wenn nicht unmöglich" wäre, das, was Deutinger über den Inhalt der Musik in poetischen Bildern ausspricht, in eine trockene verstandesmäßig faßbare Formel zu zwängen[345]). Aber auch wenn man auf diese Gewaltanwendung gerne verzichtet, bleiben die poetischen Bilder manchmal unzulänglich genug.

Die eigentlich innere Bedeutung und Schönheit der Tonkunst ist nach Deutinger doch erst vollendet, wenn sich aus diesem Gegensatz der unbestimmten seelischen Empfindung und des objektiven Tones eine „Einheit und Unendlichkeit" aufbauen und „in ihrer Harmonie eine unsichtbare Gestalt der Schönheit erzeugen, die als ein bewegliches Gebäude, als ein unsichtbar fliegender Leib den Geist umbaut und umschwebt"[346]). Trotzdem hat Deutinger die volle und absolute Schönheit der Musik eigentlich niemals ganz gewürdigt, denn so lange die Singstimme fehlt, erscheint ihm selbst in der Symphonie

---

343) Die Unsicherheit in der Beurteilung von Musikwerken bekundet Deutinger auch in seinem unveröffentlichten Tagebuch und bedient sich daher z. B. in einem Eintrag vom 16. Dezember 1852 des Vergleichs mit bestimmten Architekturstilen.

344) Wissenschaftliche Beilage zur Germania, Jahrgang 1913 Nr. 39—42. Vgl. auch Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland S. 58—60.

345) Hatzfeld a. a. O. S. 318 ff. Hatzfeld findet es S. 325 doch kenntlich, daß Deutinger „in der Welt der Töne nicht so ganz zuhause war als in der der Farben und Linien."

346) Kunstlehre S. 447.

die Einheit der Instrumente nur als eine sekundäre[347]), und sogar Beethoven hat nach ihm[348]) die Symphonie nicht über die Stufe der Landschaftsmalerei erheben können; denn diesen beiden Kunstgattungen eigne immer eine verbleibende „Unbestimmtheit der geistigen Bedeutung, die doch nie fehlen darf". Die ganze Macht der Musik aber kann erst da offenbar werden, wo sie sich mit der organisch geistigen Bewegung im Gesange und mit der organisch leiblichen Bewegung im Tanze verbindet, oder wenigstens mit der Anregung beider, der leiblichen Bewegung und geistigen Stimmung[349]), eben darin ihre seelische Doppel- und Mittelbeziehung bekundend.

Schon diese mit Deutingers eigenem ersten Kunstkriterium, zweite Relation (siehe oben S. 85) kaum zu vereinbarende generelle Wechselbeziehung der Musik läßt sie bei ihm gegenüber den andern Künsten als eine geistig minder anspruchsvolle erscheinen, wie ihm der Musikästhetiker Moos[350]) mit Recht zum Vorwurf macht. Daran vermag der wiederkehrende Hinweis, daß erst der geistige Wert das Reinklingende zum Schönen[351]) macht, nichts zu ändern, da die seelische Grundlage noch viel nachdrücklicher betont wird. Und diese ungewohnte Betonung des Seelischen ist mit dem Rang der Musik als der bereits vierten Stufe in der geistigen Durchdringung des Stoffs schlechterdings nicht in Einklang zu bringen[352]). Zu der-

347) Kunstlehre S. 503.

348) Eintrag im unveröffentlichten Tagebuch Ostern 1853.

349) Kunstlehre S. 447. Hiermit ist die spätere Stelle S. 506 kaum vereinbar, wonach die Tonkunst sich erst „von der ihr äußerlich aufgenötigten Vereinigung mit Sprache und Tanz befreien mußte, um einer selbständigen Ausbildung fähig zu werden."

350) Moderne Musikästhetik in Deutschland S. 59.

351) Kunstlehre S. 449.

352) Vgl. auch den S. 108 Anm. 342 hervorgehobenen Widerspruch.

artigen Unstimmigkeiten in Deutingers Musikästhetik dürfte auch wieder der Einfluß Hegels nicht wenig beigetragen haben, der dieser „Kunst des Gemüts“[353]), der „gegenstandslosen Innerlichkeit“, ihre mangelnde Objektivität, ihren unbestimmten und vageren Charakter auch in Erfassung geistiger Inhalte nicht eben als Vorrang anrechnet.

Aber auch in der näheren Ausführung der sonst oft sehr reizvollen und geistreichen Musikästhetik Deutingers, von der hier nur noch einige Leitgedanken berührt werden können, fehlt es oft noch erheblich an der endgültigen Durcharbeitung.

Daß unter den Darstellungsmitteln dem Gesang der unbedingte Vorrang vor allen Instrumenten eingeräumt wird, wurde schon erwähnt. Nun wird gewiß niemand der Singstimme den Rang des vollkommensten und natürlichsten musikalischen Ausdrucksmittels und bei konzertierendem Zusammenwirken die Führung abstreiten. Wenn aber Deutinger so weit geht, allen künstlichen Musikinstrumenten ihrer Eigentümlichkeit nach n u r eine begleitende Natur[354]), einem jeden von ihnen nur einen gebrochenen Nachhall der menschlichen Stimme[355]) zuzubilligen, und wenn er es z. B. zwar nicht unmöglich, aber doch am ungenügendsten findet, „irgend einen geistigen Inhalt durch Streichinstrumente allein auszudrücken“[356]), so muß diese Ungerechtigkeit in der Würdigung der Darstellungsmittel doch auch einen tieferen Grund in seiner Auffassung der wesentlichen Gesetze der Tonkunst haben.

In der Tat findet sich entsprechend der einseitigen Bevorzugung der Vokalmusik vor der Instrumentalmusik

---

353) Vorlesungen über Ästhetik Band III Seite 129 f.; 181 u. ö.

354) Kunstlehre S. 503, auch 498.

355) Kunstlehre S. 504.

356) Kunstlehre S. 499.

bei Deutinger eine gänzliche Unterordnung der Harmonik unter die Melodik und nur eine recht äußerliche Würdigung der Rhythmik. Die geistige Einheit in der seelisch organischen Verschiedenheit der Töne wird nach Deutinger allein durch die Melodie geschaffen; erst in ihrer Folgenreihe werden die Töne „von einem geistigen Mittelpunkt getragen und von diesem zu einem Zeitganzen verbunden“[357]). Die Harmonie dagegen gibt an sich noch keinerlei geistigen Einheitspunkt[358]), sondern kann nur den Sinn erfreuen, die Zerstreutheit des individuellen Einzelgefühls zu einem Allgemeingefühl überführen; „aber auf diesem Punkte muß die Empfindung durch die Melodie ergriffen und in eine geistige, nicht bloß seelische Stimmung versetzt werden.“[359]) Alle Harmonie hat nur insofern Kunstwert, als sie von der Melodie getragen wird; sie darf aber nie benützt werden, um die Armut des melodischen Gedankens zu verhüllen. Auch die wirkliche Bewegung spricht Deutinger der Harmonie im homophonischen Satze gänzlich ab: Sie „enthält in den einzelnen Akkorden bloß die Möglichkeit einer solchen. Diese Bewegung muß ihr erst durch die Melodie erteilt werden“[360]); im polyphonischen Satz ist die Melodie vervielfacht[361]), aber zugleich geschwächt, so daß die einzelnen Melodien jetzt von der Harmonie getragen scheinen ohne wirkliche Einheit. Diese ergibt sich erst wieder im symphonischen (melismatischen) Satze, wo aber den mitklingenden Akkorden der Harmonie, welche den Fortschritt der Melodie als „objektive Reminiszenzen“[362])

357) Kunstlehre S. 471.

358) Vgl. auch Bilder des Geistes Bd. I S. 37 f.

359) Kunstlehre S. 480.

360) Kunstlehre S. 483. Hatzfeld hätte a. a. O. S. 325 angeben müssen, daß sich dieser von ihm zitierte Satz Deutingers nur auf die Homophonie bezieht.

361) Kunstlehre S. 484.

362) Kunstlehre S. 485.

tragen und zugleich beflügeln, doch nur eine unterstützende Rolle zugeteilt wird. Der notwendige Zusammenhang von Melodie und Harmonie, die mit jeder Melodie bereits gegebene „latente Harmonie", sind, wie Hatzfeld mit Recht bemängelt, von Deutinger nicht hinreichend erfaßt worden.

Die beherrschende Rolle, welche Deutinger der Melodie zuspricht und seine einseitige Bevorzugung der Vokalmusik müssen aber auch — um noch dies eine hervorzuheben und dem historischen Kapitel vorweg zu nehmen — seinen Überblick der musikalischen Kompositionsformen und seinen dürftigen Durchblick der Musikgeschichte von vornherein verengen. Die drei wesentlichen Formen der erst im christlichen Zeitalter rein entfalteten Tonkunst sind nach Deutinger

1. eine objektive oder symbolische; zeitlich gegeben im älteren Kirchenstil, Entwicklung der Harmonie[363]).
2. Eine subjektive und plastische; zeitlich gegeben im Volkslied (musikalische Lyrik), in der Oper (musikalische Dramatik) und im Oratorium (musikalische Epik); Entwicklung der Melodie.
3. Eine subjektiv-objektive oder ideale; zeitlich dem Kirchenstil der Zukunft vorbehalten, im Oratorium und bei Beethoven bereits vorzuahnen.

Deutinger hat sich, wie manche Äußerungen in der Siloah[364]) und sein unveröffentlichtes Tagebuch 1852 bis

363) Die Einfachheit der Choralmelodie gegenüber dem Reichtum der Harmonie (vgl. Kunstlehre S. 508 ff.) läßt sich mit der vorherigen allgemeinen Rollenbestimmung dieser beiden Faktoren schwerlich vereinigen.

364) Namentlich in den Freundschaftlichen Briefen über Musik, aber auch sonst. So heißt es z. B. in den Zeichen der Zeit Bd. I S. 76: „Eher als in Palestrina und Orlando di Lasso die Gewalt der Harmonie in ihrer vollen Macht sich geoffenbart, konnte ein Mozart und Haydn nicht den melodischen Reichtum derselben offenbaren."

1854 bezeugen[365]), späterhin bemüht, die Mängel seines musikalischen Verständnisses auszumerzen und namentlich bei Beethoven und Bach Instrumentalmusik und Harmonie besser gewürdigt. Aber charakteristischerweise findet er selbst hier noch die „Frei- und Seligsprechung der Instrumentalmusik" gerade in der Ouvertüre zu einer Oper, zu Fidelio[366]), und macht es schon der nächsten Nachfolge Beethovens zum Vorwurf, daß sie, statt das Instrument durch den Geist zu beseelen, alles Geistige durch das Instrumentalgedröhne totschlägt. Wenn man die weitere Entwicklung seit Deutingers Zeiten bedenkt, wird man ihm eine richtige Vorahnung nicht ganz absprechen können, und auch in seinem Dringen auf einen vergeistigteren Gehalt der Musik eine noch heute geltende Forderung anerkennen. Selbst wo die einzelnen Abschnitte seiner Ästhetik noch an den Unzulänglichkeiten eines Jugendwerkes leiden, hat es ihm nie an gar manchen intuitiven Erkenntnissen gefehlt.

Die höchste der Kunstgattungen und das Prototyp aller übrigen ist für Deutinger die Poesie[367]); ihrem immer

---

365) Vgl. das am 10. März 1854 berichtigte Urteil über den in der Kunstlehre S. 533 noch „gelehrt aber geschmacklos" genannten Bach. Nun aber heißt es von ihm, daß er „ruhig wie eine Lerche in der klaren Luft seiner Harmonie schwebt. Stimmung und Trübung der Leidenschaft versinkt in der Tiefe der Harmonie" usw.

366) Eintrag im unveröffentlichten Tagebuch vom 29. April 1853.

367) Kunstlehre S. 161 bis 166, 175 f. und ihr ganzer zweiter Band: Die Poetik. Dazu als eigener Band noch die „Beispielsammlung aus allen wesentlichen Entwicklungsstufen der Dichtkunst" (1846) nebst deren Fortsetzung in den „Lesefrüchten" der Siloah, ferner die Odeonsvorlesungen, die Aufsatzfolgen in der Siloah und kleinere bereits meist erwähnte Sonderschriften und Aufsätze, denen noch der Aufsatz „Christentum und Humanismus" in den historisch-politischen Blättern Bd. XXXI (1853) anzureihen ist.

tieferen und allseitigeren Verständnis hat neben der Malerei sein unablässiges Mühen am meisten gegolten. Daß im Poetischen das Können seine vollkommenste Betätigungsweise findet, daß die Dichtkunst den höchsten Einheitspunkt der Künste bildet und daher aus ihr das Verständnis aller anderen am ehesten sich erschließen läßt, wurde schon mehrmals als Deutingers durchgehende Grundansicht hervorgehoben (vgl. oben S. 42 u. 94). Äußerlich kommt es schon darin zum Ausdruck, daß der Poetik der ganze zweite Band der Kunstlehre mit dem Haupttitel „Das Gebiet der dichtenden Kunst" gewidmet ist; und der Untertitel lautet „Die Kunst in ihrer inneren Einheit mit der Entwicklung der Menschheit", worin Deutingers Überzeugung sich ausdrückt, daß in der Geschichte der Dichtkunst wie keiner anderen die gesamte Geistesentwicklung der Menschheit zu ersehen ist[368].

Die anthropologische bzw. anthroposophische Grundlage für diese Universalität und diesen Höchstrang der Dichtkunst findet Deutinger darin, daß ihr Darstellungsmittel die Sprache ist. In der Sprache aber stellt sich die höchste geistige Einheit unseres ganzen Organismus dar und zugleich seine volle menschliche Eigenart und Herrschgewalt über die äußere Natur[369], in der Sprache der Einheitspunkt und zugleich spezifische Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft[370]; denn sie ist zugleich das Werkzeug des Denkens und des Könnens. Und zwar ist die poetisch-schöpferische, anschauungsprägende Funktion der Sprache sogar notwendig die frühere und erste[371]. Die Ursprache ist immer zunächst dichterisch, Ausdruck des Innengefundenen, erst später

368) Poetik S. 18.

369) Kunstlehre S. 161 f.

370) Kunstlehre S. 163 f. Poetik S. 19 f., 26 ff.

371) Propädeutik S. 36 f. und 122. Seelenlehre S. 78, Kunstlehre S. 63 f., Poetik S. 80 ff. u. ö.

auch Mittel des Gedankenaustauschs. Die erste Bildung der Sprache aus der sinnlichen Vorstellungsmasse käme gar nicht zustande, wollte dabei nicht „irgendein dunkleres oder helleres Bewußtsein von idealem und einheitlichem Zusammenhange des Menschen mit dem Unsichtbaren und Ewigen sich eintragen“[372]). Ohne solch mitwirkende Uroffenbarung wäre für Deutingers Traditionalismus die erste Bildung der Sprache und damit auch ihre poetische und außerpoetische Fortentwicklung unverständlich[373]). „Das Wort ist das erste und letzte. Von ihm ist alles gekommen; in ihm muß sich alles wieder verklären.“[374])

Durch das Darstellungsmittel der Sprache wird die Poesie über alle anderen Künste erhoben; denn sie allein ist nicht mehr auf einen außer dem Menschen gegebenen bildsamen Stoff angewiesen, sondern sie gewinnt diesen Stoff bereits aus einer Rückwirkung des Geistes auf die sinnliche Anschauung[375]), als einen von aller äußerlichen raumzeitlichen Gesetzlichkeit erlösten[376]) und als den

372) Poetik S. 27.

373) Diesen Traditionalismus hinsichtlich der Sprache hebt Deutingers Aufsatz über Baader (Historisch-politische Blätter XL S. 167) hervor. Vgl. auch Deutingers eigene Betonung im Prinzip der neueren Philosophie S. 372. Das Polaritätsprinzip ist für die Poesie im Grundriß der Ästhetik nicht durchgeführt, da hier der Abschnitt über die Dichtkunst fehlt. Dagegen sind in dem wenig späteren Freisinger Lyzealprogramm 1843 S. 23 als die zwei Elemente der Sprache bezeichnet erstlich das „Nachtönen der Naturempfindung“, der „Naturlaut“, und dem gegenüber „die Ressonanz der Persönlichkeit, des Geistes Wehen.“ Beide „klingen ineinander und ihr Durchschnittspunkt ist das lebendige Wort“. Und in der Dichtkunst „gehorcht das Wort dann abermals einer zweifachen Stimme“ als „Bild der inneren Empfindung“ und als „Zeichen des ewigen Seins.“

374) Kunstlehre S. 81, Poetik S. 11.

375) Poetik S. 19.

376) Kunstlehre S. 175, Poetik S. 80.

„höchsten, innerlichsten, freiesten und bildsamsten"[377]) überhaupt. Darum ist aber die Poesie keineswegs von dem Gesetz der Kunst frei, sondern im Gegenteil seine höchste Erfüllung. Im Worte kann der Geist vollkommener Bild werden als in irgendeinem äußeren Stoffe: und in scharfer Trennung von der begrifflichen Funktion der Sprache für das Denken bestimmt Deutinger den dichterischen Wert aller Wortbildung aus den allgemeinen Gesetzen der Kunst als einer notwendigen Entfaltung der menschlichen Natur. „Der Mensch kann alles durch die Sprache im Bilde festhalten, wozu seine Natur die Beziehungen in sich trägt, und muß dies alles auch durch die Sprache festhalten, wenn er seiner relativen Macht über die Äußerlichkeit gewiß werden soll[378]).

Damit der Sprache diese Bildkraft eigne, muß sie im ganzen und in jedem ihrer Worte zum persönlichen Geistesausdruck, zum durchleuchtigen Kristalle werden. „Die Poesie kristallisiert die amorphen Steine der Sprache und die amorphe Bildung des Sprechens;"[379]) d. h. es muß jedem Worte die im Alltagsgebrauch abgeschliffene volle Inhaltsbedeutung zurückgegeben werden, welche ihm in der ursprünglichen Sprachbildung eignete. Dieses Herausgehobensein der Sprache aus der „bloßen Ruhe der äußeren Umgangsbildung"[380]) und ihr neues, direktes Durchdrungenwerden von einem geistigen Inhalt, kündigt sich schon in der Zusammenstellung der Worte an, durch die neue höhere Gesetzmäßigkeit des Versbaues[381]). Aber dieser äußeren Veränderung muß auch der in solcher Form sich offenbarende Inhalt vollkommen entsprechen[382]).

---

377) Poetik S. 33.
378) Kunstlehre S. 34.
379) Poetik S. 30; ähnlich S. 120.
380) Poetik S. 117 f.
381) Poetik S. 120 ff. Vgl. auch S. 27.
382) Poetik S. 132.

Die vollendetste poetische Form ist „ohne die Macht des Inhalts, ohne die höchste Wahrheit und lebendige Tiefe des Gefühls“ noch keine Poesie[383]).

In der Poesie wie in allen andern Künsten beruht die Schönheit auf dem vollen Einklang von Inhalt und Form[384]); darum beginnt die „künstlerische Umbildung der Sprache durch die Poesie“[385]) von innen heraus; zuerst ist der innere artikulierte Sinn, dann erst verbindet er sich mit der äußeren artikulierten Lautform, wie sie der Sprachschatz des betreffenden Volkes in fertiger Prägung oder wenigstens in geregelter Bildungsmöglichkeit dem Dichter zur Verfügung stellt. In der dichterischen Umprägung findet die sonderheitliche Sprache wieder den Anschluß an die ursprüngliche Allgemeinheit und Einheit des sprachlichen Ausdruckes überhaupt. „Die Nationen erkennen ihre gemeinschaftliche Einheit in der durch die Poesie kristallisierten und durchleuchtig gewordenen Sprachbildung.“[386]) Und diese Vermittlung zwischen der völkischen Individualität der Sprache und der menschlichen Allgemeinheit der Bedeutung, der allmähliche Fortschritt jeder Sprache zum ganzen Verständnis ihres eigenen möglichen Inhalts vollzieht sich durch die sprachumbildende Macht der dichterischen Persönlichkeit. Die „von der Tiefe des menschlichen höchsten Inhalts der Idee ergriffene Persönlichkeit“ ist es, „die eine individuelle Sprache ergreift, um in derselben die Allgemeinheit und Einheit der inneren Anschauung zu vergegenwärtigen . . . Die Poesie besteht in der Eintragung des durch die Persönlichkeit gefühlten ewig Wahren und

383) Siloah Bd. I S. 421.

384) Poetik S. 30, 32 u. ö. Siloah Bd. I S. 591.

385) Poetik S. 21 f. und 28 ff. Vgl. auch Kunstlehre, S. 166 f.

386) Poetik S. 21. Vgl. auch S. 84.

natürlich Notwendigen in die besondere nationale Fähigkeit einer Sprache"[387]).

Deutinger hat, abgesehen von seiner eingehenden Betrachtung des nationalen Versbaues im Zusammenhang mit der sonderheitlichen Sprachbildung[388]), die näheren Gesetzmäßigkeiten des dichterischen Sprachausdrucks weniger ins einzelne verfolgt, als es schon bei Hegel geschieht[389]), für den ja ebenfalls „der Dichter der erste ist, welcher der Nation gleichsam den Mund öffnet"[390]). Deutinger betont nur immer wieder die wesentliche Verschiedenheit der poetischen Bildsprache, die auf konkrete Sichtbarkeit, auf „Verleiblichung des Wortes"[391]) ausgeht, von der abstrakten Begriffssprache des Denkens, und hebt immer wieder hervor, wie dieser poetische Schaffensprozeß bedingt ist durch die ideellen Triebkräfte der allgemeinen geistigen Lebenshöhe, auf die sich der Dichter gestellt findet.

Der Zusammenhang der Poesie mit dem allgemeinen Geistesleben der Menschheit ist nach Deutinger ein so inniger, daß ein gesondertes Verständnis der Dichtkunst ohne diesen beständigen Ausblick gar nicht möglich ist, und am allerwenigsten ein historischer Überblick. Weil die Poesie ihren bildsamen Stoff nicht mehr von außen her nimmt, darum können auch „die Gesetze ihre Entwicklung nicht mehr in gleicher Weise, wie bei den übrigen Künsten, aus den notwendigen Gesetzen des natürlichen Stoffes, der durch die Kunst überwältigt wird, genommen werden"[392]); sondern die Poesiegeschichte wird not-

---

387) Poetik S. 22.

388) Poetik S. 120 ff.

389) Vorlesungen über Ästhetik, Bd. III, S. 274 ff. und 282 ff.

390) Vorlesungen über Ästhetik Bd. III S. 285.

391) Poetik S. 29. Die mangelnde Klarheit der hier verwendeten Begriffe bemängelt selbst Kastner S. 247, Anm. 2.

392) Poetik S. 19.

wendig zu einer allgemeinen Geistesgeschichte, und diese wiederum steht in beständiger Wechselwirkung mit der Sprachgeschichte. „Die innere Entfaltung der geistigen Kräfte eines Volkes ist durch seine Sprache bedingt,“[393]) und umgekehrt die Sprachentwicklung wieder von der Geistesstufe abhängig.

Während der dienende Stoff aller übrigen Künste ein äußeres Gesetz in sich trägt, ist die Sprache als der bildsame Stoff des Dichters, „selbst in der notwendigen und allgemeinen Entwicklung der menschlichen Kräfte mitinbegriffen“[394]). Deutinger schickt daher seiner speziellen Poetik ziemlich eingehende allgemeine Betrachtungen über die Bildungsgesetze und Hauptverschiedenheiten der einzelnen Sprachfamilien voraus[395]), für die er, wie ein durchgearbeitetes Handexemplar bezeugt, aus Friedrich Schlegels Schrift „Über Sprache und Weisheit der Inder“ die Hauptanregungen empfangen hat[396]). „Um die Bedeutung der national-poetischen Entwicklung gehörig zu fassen,“ dazu gehört ihm ebenso notwendig ein tieferes Eingehen in den Genius der Sprache[397]), als nach seiner Forderung „die Philologie in ihrer wesentlich höheren Beziehung mit der Ästhetik unzertrennlich verbunden“[398]) bleiben muß; denn grade in der poetischen Entwicklung wird der innere Reichtum einer Sprache und ihr einheitlich bildendes Gesetz erst sichtbar. Solche

393) Poetik S. 86.

394) Poetik S. 80.

395) Poetik S. 79 ff. und 107 ff.

396) Deutinger scheint ziemlich eingehende Sanskritstudien getrieben zu haben; denn sowohl im Handexemplar der Schlegelschen Schrift als noch viel zahlreicher in seinem Kollegienheft der Schellingschen Mythologievorlesungen (vgl. oben S. 11 Anm. 25) notiert er viele Worte in Sanskritschrift am Rand.

397) Poetik S. 107.

398) Poetik S. 118.

Sprachen, in denen die Wurzelbedeutung der Worte über ihrem beschränkten Konversationsgebrauch in Vergessenheit geraten ist, wie die französische, werden nach Deutinger „für die Poesie zuletzt gänzlich unbrauchbar“[399]). Daß Deutinger hingegen von der deutschen Poesie die abschließenden Höchstleistungen erwartet, sucht er, abgesehen von anderen Gründen, auch aus den völkischsprachlichen und versformalen Voraussetzungen als notwendig zu begründen[400]).

Wie das Nacheinander der Poesie sich aus den sonderheitlichen Aufgaben und Fähigkeiten der nationalen und sprachlichen Entwicklungshöhe ergibt[401]), so geht das Nebeneinander, der Umfang aller poetischen Gestaltungsmöglichkeiten, aus den „Grundanschauungen der menschlichen Subjektivität“ hervor, aus den möglichen Grundverhältnissen, die der menschlichen Natur bei ihrem „Ausblick in die Objektivität des innerlichen Lebens“ gesetzt sind[402]).

Da die Dichtung nicht nur wie alle Kunst auf einer notwendigen Entfaltung der menschlichen Natur beruht, sondern insbesondere noch auf einer Entfaltung mittels des mencheneigentümlichen Darstellungsmittels der Sprache, also ihr die „höchste Freiheit des bildenden Schaffens“[403]) zugrunde liegt, können auch die Erscheinungsformen solcher tiefsten Innerlichkeit, die allgemeinen Formen der Dichtkunst, keine anderen sein, als die Beziehungen der menschlichen Natur zur Freiheit überhaupt; wie die Wechselwirkungen von Freiheit und Notwendigkeit in der menschlichen Subjektivität bestehen,

---

399) Kunstlehre S. 167.
400) Poetik S. 104 f. und 131, auch 576 f.
401) Poetik S. 24.
402) Poetik S. 37.
403) Poetik S. 61.

so müssen sie in den Grundformen der Poesie auch äußerlich zutage treten und sich unterscheiden[404]).

Nun kann sich der Mensch des in seiner Natur waltenden höheren Prinzips der Freiheit auf dreierlei Art bewußt werden: Erstlich außer seiner Subjektivität im Hingerissensein von einer allgemeinen Menschheitsbegebenheit. Dem entspricht, als objektive Form der Dichtkunst, das Epos[405]).

Oder aber jene höhere Macht offenbart sich ihm in solcher Tiefe und Innigkeit des subjektiven Gefühls, daß dieses zugleich zu allgemein menschlicher Mitfühlbarkeit erweitert erscheint. So entsteht, als subjektive Form der Poesie, die Lyrik[406]).

Oder schließlich die in der Persönlichkeit bestimmbare Wechselwirkung von innen und außen[497]), die individuelle Handlung erscheint als Kundgabe und Behauptung einer ideellen Freiheit gegenüber außerpersönlichen Kräften. So entsteht als objektiv-subjektiver Ausgleich von Epik und Lyrik und als „höchste Befähigung der Kunst“[408]) überhaupt, das Drama[409]).

Mag nun Deutinger in dieser vorläufigen Bestimmung der drei Dichtungsformen, als auf objektive Begebenheit, subjektive Gemütsaussprache und objektiv-subjektive Handlung gerichtet, noch mit Hegel[410]) genau übereinstimmen und mit ihm auch die Reihenfolge der

---

404) Poetik S. 34.

405) Poetik S. 35, 40 ff., 63 ff.

406) Poetik S. 36, 45 ff., 61 ff.

407) In den Odeonsvorlesungen S. 11 wird als Inhalt des dramatischen Gedichtes deutlicher bestimmt „der Einfluß des äußeren Lebens auf die Bildung, auf die Um- und Neugestaltung des Charakters und die Neugestaltung der äußeren Verhältnisse durch den innerlich sich entwickelnden Charakter.“

408) Poetik S. 37.

409) Poetik S. 36 f., 50 ff., 66 ff., 299 ff.

410) Vgl. Vorlesungen über Ästhetik Bd. III, S. 322 ff.

drei und die Höchststellung des Dramas teilen[411]), so findet sich doch schon in dieser ersten Formenbestimmung ein wesentlicher Unterschied. Deutinger betont nämlich hier, wie auch sonst in seiner Poetik gegenüber den früheren Teilen der Kunstlehre, ganz augenfällig das religiöstraditionalistische Moment. Bereits wo er die allgemeinen Formen der Dichtkunst als übereinstimmend mit den Beziehungen der menschlichen Natur zur Freiheit erklärt[412]), versäumt er nicht beizufügen: „und zur Übernatur". Und bei der besonderen Einteilung der drei Dichtungsformen wird dann jedesmal das Moment des Wunderbaren mit sonst ungewohntem Nachdruck hervorgehoben, worin sich bereits eine besonders nahe Verwandtschaft gerade seiner Poetik mit der romantischen Kunsttheorie ankündigt: Das Epos entsteht, indem eine „historische Begebenheit in ihrer überhistorischen Bedeutung, in ihrem Zusammenhang mit einem göttlichen Grunde, der sich als frei waltender durch die Begebenheit offenbart, zum Gegenstand gewählt" wird[413]); in der lyrischen Empfindung soll sich neben ihrer allgemeinen menschlichen Bedeutsamkeit „die Höhe und Tiefe der Natur in ihrem Zusammenhange mit einem Ewigen, an sich Unbegreiflichen" offenbaren[414]); und in der Handlung des Dramas die Freiheit und Übernatürlichkeit, die „Mitwirkung mit der leitenden, höheren und unsichtbaren Macht, in deren Hand die Begebenheiten liegen", sich kundtun[415]).

Der systematische Grund dieser Hervorhebung, in der man zunächst wohl nur einen ganz allgemeinen Nachklang der romantischen Theorie vom Wesenszusammen-

---

411) Hegel bezeichnet a. a. O. Bd. III S. 479 das Drama als „die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt".

412) Poetik S. 34.

413) Poetik S. 35.

414) Poetik S. 36.

415) Poetik S. 36.

hang zwischen Poesie und Mythologie erkennen wird, klärt sich näher, sobald Deutinger den besonderen Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Dichtungsarten nachspürt und damit wieder zu ganz selbständigen Gedanken vordringt.

Er knüpft dabei an seine frühere Bestimmung der drei subjektiven Kunstkriterien an. Zunächst an deren erstes, welches für die Dichtung überhaupt und dann für jede ihrer Gattungen einen eigenen und einheitlichen Inhalt fordert. Später dann in der näheren „Anwendung der ästhetischen Gesetze auf die einzelnen Dichtungsarten“[416]) tritt namentlich das dritte Kriterium von der Einheit und Ganzheit hervor, welches sich hier (unter Wiederaufnahme des Polaritätsgedankens) als umfassende Einheitsbildung der in jeder Dichtungsart nachweislichen Grundgegensätze formuliert. Und in der Angabe dieser Gegensätze nun finden wir bei jeder Dichtungsart als eine der beiden gegensätzlichen Seiten das „Wunderbare“ wiederkehren: „das Wunder, welches als poetische Gewalt durch Epos und Lyrik schreitet, findet sich auch wieder im Drama.“[417])

Die geschichtliche Begebenheit wäre als ein rein natürliches Schichtwerk zeitlicher Aufeinanderfolge niemals Gegenstand des Epos: Ohne die sichtbare Einwirkung einer höheren Macht auf irdische Begebenheiten hört die Geschichte auf, poetischer und epischer Natur zu sein[418]). Nun darf aber das Wunderbare nicht äußerlich eingeflochten werden, wie etwa in Pyrkers Tunisias, sondern es muß „den Kern der Begebenheit, seine innere Wahrheit selbst ausmachen“. Es müssen sich Göttliches und Menschliches im echten Epos auf eine ganz besondere Weise zusammenfinden; die dargestellte Zeitbegebenheit muß sich in dem Überreichtum ihrer Erscheinungen zu

---

416) Poetik S. 40 ff.
417) Poetik S. 52.
418) Poetik S. 41. Vgl. auch Siloah Bd. II S. 682 f.

welthistorischer Bedeutung erheben, das an sich unfaßbare göttliche Wesen „bis zur Offenbarung in der erzählten Begebenheit verdichten“[419]), die mitwirkende menschliche Kraft ins Heroische und gleichsam Göttliche gesteigert erscheinen. Erst in diesem Zusammentreffen menschlicher Kraft und übermenschlicher Leitung ist die innere Einheit und Totalität des Epos gegeben und hierdurch auch seine formale Einheit bei aller möglichen Breite und Episodenhaftigkeit gesichert. Die zeitliche Aufeinanderfolge und Ausdehnung kümmert den Dichter wenig; „der ewige Grund ist sein Augenmerk“[420]), und aus diesem heraus entwickelt er die Gegensätze in der Geschichte und gewinnt er auch den formalen Mittelpunkt, dem er das einheitliche Ganze verknüpft. Rein äußerlich, nach zeitlichem Umfang, nach Ausdehnung des Schauplatzes, nach Zahl der Helden kann die Einheit des Epos, wie Deutinger an den größten Dichtungen der Weltliteratur erläutert, eine sehr verschieden ausgedehnte sein. Aber wesentlich für das eigentliche Epos bleibt immer die innere Einheit, die überzeitliche Bedeutung der Begebenheit, welche mit dem göttlichen Einfluß zugleich ein Menschheitsverhältnis zum höchsten Ziel der Geschichte darstellt.

„Auch die lyrische Poesie geht vom Wunderbaren aus und findet darin ihre innere, poetische Einheit.“[421]) Nur handelt es sich hier um das im Menschen selbst sich offenbarende Wunder, um „die Zauberinsel des eigenen Herzens“, die auf Augenblicke ihren Wunderglanz entfaltet und gleich wieder entschwinden läßt. Nicht ein in zeitlicher Folge sich entwickelnder, sondern nur ein in lebendiger Gefühlsgegenwart sich kundgebender Gegensatz kann in der lyrischen Form seinen höchsten persönlichen Ausgleich finden: „Nicht in der Mannigfal-

---

419) Poetik S. 43.
420) Poetik S. 45.
421) Poetik S. 46.

tigkeit, sondern in der Tiefe des Gegensatzes liegt die höchste Lyrik."[422]) Der lyrische Dichter schildert den unmittelbaren Anteil, den „ein innerlich bewegtes Gemüt an den äußeren Verhältnissen nimmt"[423]). Alle Außenwelt hat aber für den Lyriker nur insoweit Bedeutung, als sie in der innern Welt des Gemüts sich abschattet und spiegelt; „nicht die umschriebene Gestalt, sondern die durch sie hindurchscheinende Empfindung gibt den Hauptinhalt des wahrhaft lyrischen Gedichtes."[424]) Wenn die innere Sehnsucht des Herzens nach dem Wunderbaren in einer äußeren Erscheinung sich gänzlich erfüllt glaubt, sie mit der ganzen Tiefe des Gemüts ergreift, und in ihr „den Abglanz des inneren Himmels in jubelnder, begeisterter Bewunderung begrüßt"[425]), dann entsteht das Jubel- oder Loblied (Hymnus, Dithyrambe, Ode); wenn dagegen der schroffe Widerspruch der Äußerlichkeit zum inneren Leben in seinem ganzen Schmerze hervorbricht, dann das Klagelied; und die dritte höchste Steigerung der lyrischen Form liegt schließlich im Liebeslied, wo „ein selbstgeschaffenes Reich dem Gefühle mit all seiner Wundermacht geschenkt ist".

Für die äußere Einheit des lyrischen Gedichts, ergibt sich aus dieser Inhaltsbestimmung der Augenblick als sein formales Maß. „Nur was ich auf einmal empfinden und in der Empfindung überschauen kann, gehört zu einer lyrischen Einheit"[426]), es können viele Saiten zugleich erklingen, aber sie müssen zu einem Akkord zusammentönen. Wenn im lyrischen Gedichte das gleichzeitige Empfindbare nebeneinander hervortritt, so bedarf es nicht

422) Poetik S. 47.
423) Siloah Bd. II S. 685.
424) Siloah Bd. II S. 705.
425) Poetik S. 48.
426) Poetik S. 49. Vgl. auch S. 291 ff., 295, 397 f. Siloah Bd. II S. 708 f. und 734.

der verbindenden Mittelglieder; der „lyrische Sprung" in der Darstellung ist kein Sprung der Empfindung.

Zur poetischen Handlung des Dramas gehört nicht minder das Wunderbare, als zur Begebenheit der Epik und zum Gefühle der Lyrik. Nur diejenige Handlung, „in welcher die Unveräußerlichkeit und Ewigkeit des persönlichen Selbstbewußtseins im Kampfe mit der Objektivität der außer der Persönlichkeit wohnenden Kräfte hervortritt"[427]), hat auch unsterbliche, allgemein menschliche Bedeutung. Nicht profane Zwecke, sondern von Ewigkeitsideen begeisterte Kräfte müssen sich im Drama vergegenwärtigen; nur mit einer solchen für freie Ideen lebenden und darum wahrhaft handelnden Persönlichkeit „kämpft die ganze Menschheit mit". Als Gegensätze der dramatischen Handlung ergeben sich hiernach ohne weiteres der selbständige persönliche Wille und der objektiv geschichtliche Grund, „die Last der Zeit". Begegnet diese Last in ihrer vollen Schwere einem unüberwindlichen Freiheitsmut, so entsteht das höchste leidende Pathos, die Tragödie; trifft das große Geschick ein kleines Geschlecht, dann entsteht das Lustspiel im Sinne des Satyrspiels, „welches seiner subjektiven Wirkung nach ein Trauerspiel genannt werden müßte"[428]); denn es weckt die Sehnsucht nach der Größe, nach dem Wunder. Die dritte ausgleichende Gattung ist das Schauspiel, welches man Lustspiel im eigentlichen Sinne nennen sollte; denn hier begegnen sich Geschick und Seelengröße in gleichgemessener Wechselwirkung, und darum erscheint das Wunderbare als ein versöhnender Einklang, als „ein feierndes Liebesspiel der Freiheit"[429]).

Die formale Einheit des dramatischen Gedichtes muß

---

427) Poetik S. 52.
428) Poetik S. 54.
429) Poetik S. 55.

sich also in jedem Falle innerhalb der Grenzen einer einfach bestimmten Handlung vollenden, von dem Augenblick an, wo Schicksal und Persönlichkeit einander bewußt gegenübertreten bis zur Entscheidung dieser Wechselwirkung. Und daher ist die trilogische Gliederung in Anlage, Steigerung und Lösung dem Drama natürlich und notwendig, was Deutinger bei seiner Vorliebe für den Ternar noch eigens betont[430]). Innerhalb dieser meist äußerlich noch weiter gegliederten Dreieinheit der dramatischen Handlung muß alles, was ihrem wesentlichen Verhältnis zugehört, sich entfalten; mag die Handlung nun eine oder mehrere Personen, einheitliche oder uneinheitliche Charaktere (Hamlet) als Träger haben. Die tiefe Aufregung des persönlichen Wollens ist das für die innerliche Einheit entscheidende; äußerlich muß die Einheit der Handlung als eine anschaubare in den Grenzen einer nicht ermüdenden Anschaulichkeit sich halten. Nicht aber ist die äußere Gesprächsform als solche dem Drama eigentümlich, sondern nur derjenige Dialog, welcher dem durch äußere Verhältnisse bewegten Gefühle Ausdruck verleiht und daher mit dem Willen und Charakter der Handlungsträger in wesentlicher Beziehung steht.

Die volle Tragweite aller dieser Gattungsbestimmungen in Deutingers Poetik kann erst in der konkreten Anwendung auf die einzelnen Kunstwerke sich ganz erschließen. Vermag auch die theoretische Poetik aus den Grundlagen der menschlichen Natur das notwendige, sprachliche, nationale Nacheinander und das mögliche formale Nebeneinander der Dichtung zum Bewußtsein zu bringen, so erfaßt sie doch das einheitliche und wirkliche Ineinander beider erst „im bestimmten persönlichen, historisch gewordenen Werke“[431]); in dem Verständnis

430) Poetik S. 68.

431) Poetik S. 24. Vgl. auch S. 238.

des konkreten historischen Gangs der Poesie aus jenen gesetzmäßigen Voraussetzungen.

Erst in dieser historischen Anordnung finden dann auch alle jene poetischen Zwischengattungen ihren Platz, die in der obigen grundsätzlichen Unterscheidung von Epik, Lyrik und Dramatik obdachlos geblieben sind. Deutinger selbst war sich dieser Lücken sehr wohl bewußt und hat deshalb bereits im systematischen Teil seiner Poetik eine provisorische Unterkunft geschaffen, indem er nämlich schon hier die geschichtliche Unterscheidung von Vorpoesie oder Urpoesie, welche noch nicht eigentliche Kunst ist, von Kunstpoesie und von Nachpoesie (Übergang zur Rhetorik und Prosa) einführt[432]. Zu der dritten Kategorie der Nachpoesie, die oft auch als didaktische Poesie bezeichnet wird, ist ebensooft die sogen. beschreibende und satirische Dichtung zu rechnen.

Außerdem aber ergeben sich noch zwischen den einzelnen Gattungen der Kunstpoesie selbst in der historischen Entwicklung Übergangsstufen[433], so z. B. zwischen Epik und Lyrik in der Elegiendichtung der Römer oder in der Romanzendichtung der Spanier. Als Zwischengattung im doppelten Sinne gilt Deutinger die Idyllendichtung, in welcher Elemente aller drei Dichtungsarten durcheinanderspielen, zugleich aber auch schon das Herabsinken zur Prosa des Alltagslebens beginnt; eine Auffassung, die er dann bei der historischen Einzeldurchführung ebensowohl auf die Idyllendichtungen Theokrits[434] als Vergils[435], oder Monte Mayors und Guarinis[436] ziem-

432) Poetik S. 32.
433) Poetik S. 69 f.
434) Poetik S. 348 f.
435) Poetik S. 378 f.
436) Poetik S. 506.

lich unterschiedslos, und mit Einschränkung selbst auf Goethes Hermann und Dorothea[437]) anwendet[438]).

Aber nicht nur die Übergangsformen, auch die drei Hauptarten der Dichtung können schließlich erst im Nacheinander der geschichtlichen Entwicklung zum vollen Verständnis kommen. Die feineren Unterschiede innerhalb der reinen Lyrik z. B., etwa zwischen einem Hymnus Pindars, einer Ode des Horaz, einem Liebeslied des Hafis oder dem „Veilchen" Goethes, lassen sich nicht mehr restlos im objektiven Nebeneinander ergründen, sondern nur noch im Zusammenhang mit dem zeitlichen Wachstum des menschlichen Geisteslebens, innerhalb dessen sie an ihrer Stelle aufgeblüht sind.

So findet sich gerade das theoretische Verständnis der Poesie, mehr noch als jeder andern Kunst, auf die historische Betrachtung als wesensnotwendige Hilfe hingewiesen. Bei der Ergründung der poetischen Grundgesetze stellt es sich am allerdeutlichsten heraus, daß „alle wahre Erkenntnis ebensosehr historisch als spekulativ" ist[439]).

---

437) Poetik S. 610 f.

438) Es ist lehrreich, hiermit die ebenfalls im ganzen minderschätzende, aber doch im einzelnen mehr differenzierende Würdigung der Idyllendichtung bei Hegel zu vergleichen (Vorlesungen über Ästhetik Bd. III S. 392 f. und 417). Die ungleich höhere Schätzung der Idyllen Theokrits und Goethes hängt natürlich auch mit Hegels klassizistischem Kunstideal zusammen.

439) Poetik S. 233.

Kapitel IV.

Die historische Entfaltung der Künste unter besonderer Berücksichtigung der Poesie.

„Wie die Spekulation nicht ohne Geschichte sein kann" — denn sie gründet sich immer auf vorausgehende Ergebnisse und erstrebt das Verständnis des geschichtlich Gewordenen —, „ebensowenig mag eine geschichtliche Entwicklung ohne Spekulation bestehen"[440]. Jeder Historiker ist, so betont Deutinger, stets genötigt, irgendein vernünftiges Prinzip bei seinen Untersuchungen vorauszusetzen, da alle Einzeltatsachen erst aus ihrem notwendigen Zusammenhang begreiflich werden. Nur macht man sich dieses vorausgesetzte Prinzip „in der Regel nicht klar, ... führt es nicht bis zur letzten Einheit mit den notwendigen Eigenschaften der menschlichen Natur selbst zurück."[441])

Nun lag Deutinger in Hegels System ein solcher durchgeführter Versuch vor, alle Geschichte aus allgemeinstem Obersatze begreiflich zu machen. Schon diesem Obersatze aber mußte er widersprechen, weil er darin nur eine Seite der dualistischen menschlichen Natur, die ihr einverleibte Notwendigkeit, berücksichtigt sah, nicht aber das geistige Prinzip der Freiheit; weil er bei Hegel einseitig „die Vernunft zur Gesetzgeberin des Wil-

440) Poetik S. 234. Vgl. auch Geschichte der griechischen Philosophie, Bd. I (Regensburg 1852) S. 43 f.
441) Poetik S. 234.

lens, zur autodidaktischen Beherrscherin der Natur und der Geschichte“[442]) überhöht fand. Darum auch konnte Hegel der geschichtlichen Entwicklung der Kunst nicht gerecht werden, sondern seine Philosophie, welche „die Sittlichkeit und Religion zum bloßen Ausdruck des Gedankens macht“, mußte schließlich auch „die Kunst durch die Wissenschaft negieren“[443]).

Deutinger hat von Hegel das allgemeinste Schema des kunstgeschichtlichen Stufenbaues übernommen, nämlich

I. Symbolische Kunstform
II. Klassische Kunstform
III. Romantische Kunstform

und mit diesem Schema, wie wir in Kapitel II bereits sahen, auch die drei Relationen des Schönen in Zusammenhang gebracht. Aber er hat diesem geschichtlichen Grundriß eine wesentlich andere Bedeutung gegeben. Für Hegel stellt die klassische Kunstform in ihrer Verwirklichung durch das Hellenentum die eigentliche, unwiderbringlich überschrittene Kunsthöhe dar. Alle symbolische Kunst ist im Vergleich hierzu für ihn nur Vorkunst[444]), alle romantische Kunst des christlichen Zeitalters nur Nachkunst. Infolgedessen vermag Hegel der ganzen neueren Kunst grundsätzlich nicht gerecht zu werden[445]) und muß die höchsten Muster jeder Gattung im klassischen Altertum suchen. Selbst in der Poesie ist ihm, so sehr er Shakespeare und Goethe verehrt[446]), „von allem Herrlichen der alten und modernen Welt“ die sophokleische Antigone in entscheidender Hinsicht „das vor-

442) Kunstlehre S. 150.
443) Kunstlehre S. 151.
444) Dieser Ausdruck findet sich so mit Betonung in den Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 406.
445) Dies hebt auch Jonas Cohn a. a. O. S. 183 hervor.
446) In den Vorlesungen über Ästhetik Bd. I S. 293 ff. erscheint ihm Goethes Iphigenie als letzte Vollendung eines antiken Kunstideals.

trefflichste befriedigendste Kunstwerk"[447]). Auf Deutinger ist diese klassizistische Einseitigkeit nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Bei der Plastik findet er, wie wir sehen, die Entwicklung sogar mit dem Griechentum zum Abschluß gelangt.

Aber hinsichtlich der gesamten Kunstentwicklung mußte er doch zu einer grundverschiedenen Denkweise kommen. Erstlich schon deshalb, weil seine Lehre vom Können als einer wesentlichen Geisteskraft der menschlichen Natur nicht zuließ, ihrer höchsten Betätigung zeitliche Schranken zu setzen und sie dann vom Denken ablösen zu lassen. Ferner deshalb, weil er dem fortschreitend „tieferen Bewußtsein der geistigen Freiheit und des höchsten Zieles"[448]), welches ihm den Sinn der Geschichte ausmacht, nicht wie Hegel eine humanistisch beschränkte, sondern theistisch unendliche Bedeutung gibt, und deshalb für ihn jede Entwicklung menschlichen Geisteslebens erst im höchsten Aufschwung zum Göttlichen ihr Ziel findet. Und schließlich nicht zuletzt, weil er im christlichen Zeitalter mit dem unvergleichlichen religiösen Fortschritt auch die Grundlagen des höchsten künstlerischen wie jedes andern geistigen Fortschritts erst gelegt findet.

Der augenfälligste Unterschied des Deutingerschen vom Hegelschen Grundriß ergibt sich daher ohne weiteres im Aufbau der dritten geschichtlichen Stufe. Sie lenkt den Schritt nicht abwärts, sondern erst zur vollen Höhe. Erst sie führt zur Verwirklichung der höchsten Relation des Schönen, zur idealen Schönheit. Über diese durchgängige Aufwärtsrichtung in der Kunstgeschichte war sich Deutinger von Beginn an im klaren und sucht sie zunächst, wie der erste Entwurf seiner Psychologie[449])

447) Vorlesungen über Ästhetik Bd. III S. 556.
448) Poetik S. 88.
449) In § 19 des II. Teils. Vgl. bei Kastner S. 79.

(1842) erweist, in der anthropologischen Trichotomie Leib, Seele, Geist zu verankern; denn da heißt es nach der Schilderung der wissenschaftlichen Geistesentwicklung des weiteren: „In der Kunst sehen wir diesen dreifachen Bildungsgang auch geschichtlich sich darstellen, indem Griechenland den Leib der Kunst bildet, der Orient aber die Seele und das Christentum den Geist ihr einhauchen wird."

Diese Trichotomie klingt auch später in Deutingers Unterscheidung der kunsthistorischen Stufen noch öfters nach. So schreibt er z. B. in der Poetik einmal[450]) der griechisch-römischen Dichtung das formale und inhaltliche Obsiegen des Leiblichen, der orientalischen das Verschlungenwerden von der trunkenen Selbstvergessenheit des Seelischen und erst der christlichen die voll erwachende Freiheit und Einheit des Geistigen zu. Aber in der Hauptsache hat Deutinger doch an Stelle dieser anthropologischen Fundierung die rein geistige gesetzt. Die Kunst ist ihm fortan stufenweise Entfaltung der Geisteskraft des Könnens, und für diese Geistesstufen hat er im Hegelschen Schema die glücklichsten Bezeichnungen gefunden und adoptiert. Er unterscheidet daher in der allgemeinen Kunstlehre und ebenso an entsprechenden Stellen der Poetik zunächst drei Hauptstufen, die den drei Relationen des Schönen entsprechen:

I. Die symbolische oder objektive Kunst, in welcher das subjektive Maß der Form durch die objektive Fülle des Inhalts überschritten wird; vornehmlich verwirklicht im Orient, dessen Kunst von der objektiv religiösen Bedeutung bestimmt ist und „im Unzähligen und Ungeheuren, das irdische Maß negierenden sich auszusprechen sucht"[451]), des-

---

450) Poetik S. 183; ähnlich S. 383 f. u. ö.
451) Kunstlehre S. 111.

sen Poesie ebenfalls von der Qualität, d. h. von einem im Glauben angenommenen Inhalt ausgeht und diesem „die äußerliche Gestalt, die poetische Quantität anzupassen sucht"[452]).

II. Die plastische oder subjektive Kunst, in der die subjektive Form den objektiven Inhalt bestimmt und abgrenzt; dieser Kunst ist „nur das Natürliche, Menschliche, Faßbare und Gestaltete zugänglich"[453]); so namentlich bei den Griechen, deren bildende Kunst „in der körperlichen Schönheit das Göttliche sucht"[454]), deren Poesie, „unbeschrien von aller Tradition und nationalen Bevormundung"[455]), die reine Natürlichkeit der menschlichen Erscheinung zum höchsten und einzigen Gegenstand hat, deren poesiegeschaffene Mythologie nur eine Apotheose ihres Naturlebens ist.

III. Die christliche oder persönliche[456]) Kunst, in welcher das von der frohen Botschaft verkündete und gottmenschlich verklärte Prinzip der Persönlichkeit an die Stelle der einseitigen Objektivität oder Subjektivität[457]) tritt und nicht nur den Ausgleich der bisherigen, in haltlose Extreme verirrten Gegensätze, sondern zugleich den Lebensimpuls neuer geistiger Bewegung spendet.

In dieser dritten Hauptstufe der christlichen Kunst werden nun aber die beiden vorangegangenen nicht nur insofern vereint und in gesteigerter Erfüllung miteingeschlossen, als das Göttliche nun zugleich menschlich er-

---

452) Poetik S. 239. Vgl. ebenda S. 387 ff.

453) Poetik S. 240.

454) Kunstlehre S. 121.

455) Poetik S. 239.

456) Diese Bezeichnung steht an erster Stelle im älteren Grundriß aus der Kunstlehre. Vgl. Kastner S. 209 Anm. 1.

457) Poetik S. 186.

scheint und das Menschliche in Gott verklärt, sondern auch in der zeitlichen Sonderentfaltung kehren sie beide wieder. Mit der christlichen Offenbarung sind die natürlichen Kräfte des Könnens und Denkens, „die in der vorchristlichen Zeit bis zum Punkt der Erkenntnis ihrer eigenen Ohnmacht vorgeschritten waren", in einen neuen Fortschritt hineingezogen, der nicht einfach gegeben ist, sondern errungen sein will, „der zwar dem Inhalt nach den christlichen Grund nicht mehr verleugnen könnte, in seinem eigenen natürlichen Entwicklungsgang aber dadurch nur bedingt, aber nicht verschlungen wurde"[458]). Die christliche Kunst setzt den natürlichen Entwicklungsgang auf einer erhöhten Geistesfläche weiter fort und darum ergeben sich drei Unterstufen der christlichen Kunst.

1. Eine symbolisch-christliche Kunst, in welcher der Glaube an die objektive Offenbarung die nur erst „unbewußt hervorbrechende Persönlichkeit"[459]), der neue Inhalt die Form noch überwältigt, und daher in der Kunst der Charakter des Allgemeinen und Übernatürlichen, des Symbolischen vorherrscht. Frühchristentum und Mittelalter. Byzantinische Malerei. Romanische und altgermanische Poesie.
2. Eine plastisch-christliche Kunst, in der das subjektive Fürsichsein der relativen Persönlichkeit[460]) zum Bewußtsein erwacht und teils alle objektiven Glaubenswunder in die Subjektivität einzutragen sucht[461]), teils im Verlust des objektiven Glaubens nur noch den Besitz der in der Freiheit unzerstörbaren Hoffnung wahrt. Hier gewinnt die Kunst aufs neue Formbeherrschung, Natürlichkeit und Lebensnähe, offenbart

---

458) Poetik S. 184 f.
459) Kunstlehre S. 127 f., Poetik S. 188 f.
460) Kunstlehre S. 129 f.
461) Poetik S. 189 und 472 f.

aber zugleich ihre innere Entzweiung im schmerzlich Tragischen oder humoristischen Beiklang. Renaissance und Neuhumanismus. Malerei des italienischen, deutschen und niederländischen Stils. Englische und deutsche Dichtung.

3. Eine ideal-christliche Kunst der Zukunft, welche in der neuen Romantik erst leise vorangekündigt, objektives Glaubensleben und subjektives Persönlichkeitshoffen in der freianbetenden Liebe vereinigt. Diese letzte Epoche, deren volle Verwirklichung Deutinger von einer tiefgehenden Erneuerung des religiös-kirchlichen Lebens abhängig macht[462]), kann, wie in der Wissenschaft so in der Kunst nicht mehr ferne sein, denn die Zeichen der Zeit sind für beide so bestimmt, daß sie unmöglich trügen können[463]).

Man wird in dieser kunstgeschichtlichen und philosophiegeschichtlichen Eschatologie Deutingers zunächst ebenfalls eine Verwandtschaft mit Hegel erkennen, wenn

---

462) Auf Deutingers religiöse und kirchliche Reformgedanken wie auf seinen Kampf gegen Altscholastik und die „Moral der Jesuiten“ (vgl. Kastner S. 524 und 807 ff.) ist hier nicht näher einzugehen. Nur das eine sei gesagt, daß man ihn keinesfalls in dem Sinne zu einem Vorläufer des Altkatholizismus machen kann, wie dies E. v. Hartmann (Die deutsche Ästhetik seit Kant S. 171) und auch manche Deutinger-Schüler (Kastner S. 848 Anm. 2) zeitweise getan haben. P. Odilo Rottmanner hat zur Abwehr solcher Auffassungen, speziell auch bei Haffner, in der Beilage zur Augsburger Postzeitung vom 12. Juli 1884 das auszeichnende Dankschreiben des Münchner Erzbischofs Gregor von Scherr veröffentlicht, mit dem dieser am 20. Juni 1864 Deutingers letzte Schrift über Renan und das Wunder belobte. Bereits in Bd. LXXVII der Historisch-polit. Blätter (1876) S. 610 ff. tritt ein anonymer Artikel „Zur Ehrenrettung Deutingers des Jüngern“ mit aller Entschiedenheit dem Versuch entgegen, ihn „zu einem Altkatholiken zu stempeln“.

463) Kunstlehre S. 132.

schon Deutinger sich immerhin mit der Rolle eines Vorläufers bescheidet. Und diese Ähnlichkeit wird nach der kunsthistorischen Seite noch vermehrt durch den Umstand, daß auch Hegel eine ähnliche dreifache Untereinteilung der dritten romantischen Kunstepoche durchführt. Aber bei näherem Zusehen ergibt sich doch, daß die drei „Momente“ oder „Kreise“, welche Hegel noch einmal innerhalb der romantischen Kunstform unterscheidet[464]), nämlich:

1. Vorherrschen des Religiösen als solchem, Bewußtwerden der Unendlichkeit und absoluten Selbständigkeit des Geistes.
2. Eintritt des Geistes in die Weltlichkeit, Stadium der affirmativen Subjektivität, romantisches Rittertum.
3. Formelle Selbständigkeit des Charakters. Auseinanderfallen des Äußeren und Innern. Selbstaufhebung der Kunst

weder in der einzelnen formell inhaltlichen Bestimmung noch der zeitlichen Abgrenzung oder gar dem schließlichen Endverlauf mit Deutingers Dreiheit etwas gemein haben. Viel eher dürfte bei dem freikombinatorischen und dabei weit umblickenden Schalten, mit dem Deutinger die historischen Tatsachen seinem Grundriß einfügt, das Beispiel von Görres ihm vorgeschwebt haben, dem Deutinger in seinen „Zeichen der Zeit“[465]) selbst als den ersten der Namen nennt, die den Beginn einer dritten Zeitepoche in Wissenschaft und Kunst bezeichnen.

In jedem Falle aber war es der Einfluß von Görres und daneben von Friedrich und August Wilhelm Schlegel, dem Deutinger bei seinem weiteren Ausbau des geschichtlichen Grundrisses die Hegel weit übertreffende Allseitigkeit dankte. Und ganz besonders

464) Vorlesungen über Ästhetik Bd. II S. 135 f.
465) Siloah Bd. I S. 195.

schreibt sich von daher die erstmalige eingehende Gesamtberücksichtigung der orientalischen Kunst und Poesie. Namentlich eine immer eingehendere Kenntnisnahme der morgenländischen Dichtung ließ sich Deutinger auch nach Abschluß seiner „Beispielsammlung“ (1846), in der er sie schon reichlich berücksichtigt hatte, immer wieder angelegen sein, und gab in der Siloah ausgiebige Nachlesen[466]). Die besondere Kenntnis und Schätzung der persischen Literatur und zuvörderst des Schahname[467]), ist ihm zweifellos aus der Görresschen Ausgabe des Heldenbuchs von Iran erwachsen, ebenso wie die der indischen Literatur aus F. Schlegels „Sprache und Weisheit der Inder“[468]). Seine Vorliebe für die Dichtung des Orients wurde dann noch weiter gefördert durch die reiche Übersetzertätigkeit Rückerts (den er auch als Dichter besonders schätzte)[469]), Platens und Hammers[470]). Wo es an dichterisch tauglichen Übertragungen fehlte wie bei der hebräischen Poesie[471]), hat sich Deutinger selbst an neuer Umdichtung versucht.

Die eingehende Berücksichtigung der Kunst und Literatur des Orients gibt Deutingers geschichtlichen Über-

---

466) Die „Lesefrüchte“ in der Siloah Bd. I und II sind ausschließlich der chinesischen, indischen und persischen Literatur entnommen.

467) Deutinger gebraucht immer die Görressche Bezeichnung „Das Heldenbuch von Iran“, und diese Ausgabe stand auch in seiner Bücherei. Er hebt diese Dichtung bereits im Manuskript der Methodologie S. 46 besonders hervor und dann in der Poetik S. 171—173, 450—454 u. ö.

468) Vgl. oben S. 120 Anm. 396.

469) Poetik S. 446 und 608. Odeonsvorlesungen S. 82.

470) Die einzelnen Quellen übersetzerischer und literargeschichtlicher Art sind zumeist in den Begleitworten der Beispielsammlung erwähnt. so Hammers Geschichte der osmanischen Dichtkunst S. 205.

471) Vgl. Beispielsammlung S. 75.

blicken, deren reiche schon von Hartmann[472]) gerühmte Stoffülle hier nicht zu erschöpfen ist, ein besonders eigenartiges und allseitiges Gepräge. Für die hebräische Dichtung, die ihm als Theologen besonders nahelag, und für die er auch seinem Freund H a n e b e r g für dessen Geschichte der biblischen Offenbarung wesentliche Winke gab[473]), verstände sich das wohl noch von selbst. Aber sie genießt bei ihm, was die literargeschichtliche Wertung angeht, keinen wesentlichen Vorzug vor dem sonstigen orientalischen Schrifttum; und ebensosehr als die Literatur des Morgenlandes sucht Deutinger auch dessen bildende Kunst und namentlich Architektur zu würdigen.

In seinem historischen Gesamtschema ist daher die dem Orient vornehmlich zugesprochene symbolische Kunstform keine bald überwundene Vorstufe, sondern ein notwendiges Wesensglied, ebensogut als die hellenische Klassik, und darum auch gleich dieser zur Fortwirkung in der christlichen Kunst und damit für alle Zeit berufen.

In dem Abschnitt der Kunstlehre über Baukunst[474]) ist es letzten Endes die Berücksichtigung der orientalischen Architektur, welche Deutinger veranlaßt, neben dem Grundgegensatz von Oben und Unten noch den weiteren von Innen und Außen von vornherein ebenbürtig durchzuführen und dann die harmonische Lösung beider als Aufgabe der geschichtlichen Gesamtentwicklung zu fixieren[475]). Der Gegensatz von Innen und Außen, wel-

472) A. a. O. S. 173.

473) Geschichte der biblischen Offenbarung, 4. Auflage. Regensburg 1876. S. 340 Anm. 1.

474) Kunstlehre S. 223—324. Vgl. auch Bilder des Geistes Bd. II S. 49—104.

475) Auch H e g e l, Vorlesungen der Ästhetik Bd. II S. 263 ff. unterscheidet die Darstellung des Umschließens von der des Tragens, ohne sie aber getrennt durchzuführen. Von der Baukunst des Orients berücksichtigt er nur die ägyptische und flüchtig die indische.

cher sich zunächst im Zeltbau durch Bogen und Kreislinie ausspricht, durchläuft als monotheistische Tempelform dann seine Entwicklungsstufen in den verschiedenen Bogen- und Kuppelbildungen des chinesischen, arabisch-maurischen (Hufeisenbogen) und arabisch-byzantinischen (Spitzkuppel) Baustils[476].

Auch in die ursprüngliche Entwicklung des Gegensatzes von Oben und Unten, der aus dem Hüttenbau hervorgeht, ist die orientalische Baukunst mit einbezogen; denn es stellt sich zunächst im indischen Baustil das Vorherrschen der Last, im ägyptischen Baustil das Vorherrschen der Kraft dar, bis sich die Einheit von Kraft und Last im griechischen Stile herausbildet; aus quadratischen Grundverhältnissen.

Der dritte und letztmögliche Ausgleich der Gegensätze von Außen und Innen, Oben und Unten vollzieht sich dann nach Deutinger erst in der christlichen Baukunst: sie stellt zunächst im Basilikenstil und byzantinischen Stil Kreis und Quadrat noch unvermittelt nebeneinander, bis weiterhin aus dem Rundbogenstil schließlich der „deutsche Stil", die Gotik, ersteht und damit „die vollständige Einigung und Harmonie aller Gegensätze" gefunden ist[477]. Das gotische Dreieck ist das einfache Mittelglied zwischen Viereck und Kreis[478], auf ihm erbaut sich die höhere Einheit von monotheistischem und polytheistischem Tempel.

Alle weiteren Bauformen gelten dann Deutinger als Niedergang, die Renaissancearchitektur als Prahlerei mit Fragmenten des Altertums, der Barock als ironische Ver-

---

476) Im späteren Grundriß der Aesthetik (vgl. Kastner S. 214 f.) ist die Einteilung noch etwas erweitert in chinesische, arabische und türkische Formen und letztere wieder mit der Spaltung in maurische und (ruthenisch) vorderasiatische.

477) Bilder des Geistes Bd. II S. 179.

478) Kunstlehre S. 289.

schnörkelung[479]). Im Lobpreis der Gotik, die in ihren Maß- und Zahlverhältnissen „das Erzeugnis des tiefen Einblicks in die Idee des kirchlichen Lebens ist“[480]), und in ihrer durchgängigen Trichotomie das Geheimnis der göttlichen Dreieinigkeit versinnbildlicht[481]), ist Deutinger durchaus Romantiker und besonders von Görres inspiriert, dessen Schrift über den „Dom von Köln und das Münster von Straßburg“[482]) er nach Ausweis des Handexemplars und mehr noch der übernommenen Grundgedanken eingehend studiert hat. Auch Görres nämlich, den Deutinger übrigens bei Betrachtung des Straßburger Münsters einmal eigens erwähnt[483]), hebt gerade für den gotischen Spitzbogen den Einfluß des Orients hervor[484]) und deutet die Vereinigung von Kreis, Kreuz und Viereck als vollkommenste Form für den dreifachen Beruf der Kirche[485]). Auch die Gralskirche

---

479) Die Abneigung gegen den Barock als den „Jesuitenstil“ ist bei Deutinger offenbar durch seine kirchenpolitische Richtung mitbestimmt. So schon im Freisinger Lyzealprogramm (1843) S. 9. Bestärkt werden mußte Deutinger in seiner Abneigung gegen alle nachgotische Architektur durch die auch sonst von ihm zu Rate gezogene Geschichte der Baukunst von C. L. Stieglitz (mir zugänglich in der Neuausgabe Nürnberg 1837). Hier heißt es S. 651 geradezu: „Neue schöne Formen für die Baukunst zu bilden ist eine Unmöglichkeit, daher kann nur Befolgen des Alten stattfinden.“

480) Kunstlehre S. 258.

481) Kunstlehre S. 301 ff.

482) Regensburg 1842.

483) Bilder des Geistes Bd. II S. 57. Der hier vom 25. August 1847 datierte Straßburger Abschnitt stammt, wie die erste Veröffentlichung in der Beilage zur „Augsburger Postzeitung“ vom 19. April 1845 erweist, bereits aus dem Veröffentlichungsjahr der Kunstlehre.

484) Der Dom von Köln und das Münster von Straßburg S. 83.

485) Ebenda S. 101 ff.

der Zukunft[486]), wie sie sich Deutinger als höchste bisher nur in der Dichtung ausgesprochene Anwendung des deutschen Stils erträumt, soll nur als letztmögliche Einheit von morgenländischem und abendländischem Tempel erstehen.

Wenn auch nicht im gleichen Umfang so doch mit gleichem Nachdruck wie die Baukunst des Orients in dem Abschnitt über Architektur, ist die Dichtkunst des Morgenlands in Deutingers Poetik herangezogen. Hier tritt sie zwar gegenüber der Literatur der abendländischen Antike an die zweite Stelle, erfährt aber doch dann nach ihrer inhaltlichen Entfaltung in den drei Kreisen der hebräischen (monotheistischen), indischen (pantheistischen) und neuasiatischen (monopantheistisch-mohammedanischen) Poesie eine ganz eingehende Würdigung[487]). Auch hier wie bei der Baukunst läßt es sich Deutinger angelegen sein, das fruchtbare Fortwirken in die höhere Stufe der christlichen Poesie klarzustellen. Die zeitlich bereits in die christliche Ära fallende Entwicklung der mohammedanischen Dichtung rechnet er dabei nach Inhalt und Form noch zur vorchristlichen Epoche[488]) und sieht in ihrer Mystik ein besonderes Widerspiel der christlichen.

Die christliche Dichtkunst bedeutet nach Deutingers Poetik ganz allgemein die „subjektiv-objektive Einheit der orientalischen und okzidentalischen Poesie"[489]). Er unterscheidet dann aber alsbald in ihr noch zwei besondere Grundströmungen, von denen die eine mehr den Bahnen der abendländischen Antike folgt, die andere vornehmlich aus der orientalischen Bildung befruchtet wird; und zwar hat nach ihm die romanische Poesie

486) Kunstlehre S. 323 f.
487) Poetik S. 145—183 und 387—467.
488) Poetik S. 195.
489) Poetik S. 467.

mit der römischen Sprache auch vorwiegend die „Plastizität der griechisch-römischen Bildung sich angeeignet", die altgermanische Poesie „ist mehr dem seelisch innerlichen Lebensgrund des Orients zugetan und hat die Offenbarung mehr auf dem subjektiv inneren Wege des hoffenden Gemütes in sich gesogen"[490]. Deutinger beschränkt sich also keineswegs darauf, etwa mit August Wilhelm Schlegel[491] im ritterlichen Geiste des Mittelalters eine „Kombination der kernigen und redlichen Tapferkeit des deutschen Nordens mit dem Christentum, diesem religiösen orientalischen Idealismus" anzunehmen oder mit Friedrich Schlegel[492] erst mit den Kreuzzügen den poetischen Einfluß des Morgenlands einsetzen zu lassen, sondern für ihn ist, wie für Görres' „Mythengeschichte der asiatischen Welt", der morgenländische Einschlag viel ursprünglicher gegeben, und er sucht hierfür nach bestimmten allgemeingeschichtlichen und literarhistorischen Anhaltspunkten; ganz Germanien ist ihm „dem Orient entsprossen"[493]; die nordische Asenreligion eine Umbildung aus asiatischem Titanenglauben[494]: der germanische Reim eine Fortbildung orientalischen Kunstgesetzes[495]; im Nibelungenlied begegnen sich Okzident und Orient[496]; und im Parzival, diesem Werk des „großen bayerischen und größten deut-

---

490) Poetik S. 189.

491) Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst Bd. III S. 89.

492) Geschichte der alten und neuen Literatur Bd. I S. 275; ähnlich schon im „Gespräch über die Poesie".

493) Poetik S. 197.

494) Poetik S. 201. „Ursprüngliche Verwandtschaft zwischen der nordischen und persischen Götter- und Geisterlehre" betont auch F. Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur S. 278.

495) Poetik S. 197.

496) Poetik S. 532.

schen Dichters“[497]), ist der Eintritt morgenländischer Bildung noch ausdrücklicher bezeugt[498]).

Der Gegensatz romanischer und germanischer Art, jene mehr auf äußere Schönheit, diese mehr auf innere Wahrheit gerichtet[499]), wird übrigens von Deutinger auch da durchgeführt, wo eine Anknüpfungsmöglichkeit an klassische Antike bezw. Orient fehlt, nämlich in seiner hier nur zu streifenden Geschichte der Malerei[500]). Die Malerei als die wesentlich romantische Kunst hat für Deutinger nur unerhebliche vorchristliche Anfänge. Sie beginnt erst eigentlich mit dem byzantinisch-symbolischen Stil, der sich dann bald in den italienischen (Höhepunkt Raffael) und deutschen (Höhepunkt Dürer) spaltet, während die niederländische nur in Rubens einige historische Haltung gewinnt. Immerhin wird auch in der Geschichte der Malerei der Orient durch die Betonung des byzantinischen Ursprungs miteinbezogen: „In jener Vereinigung abend- und morgenländischer Bildung in Byzanz entstand nun auch der Anfang der christlichen Malerei.“[501])

Es kann sich hier nicht darum handeln, solchen einzelnen Aufstellungen und Annahmen weiter nachzugehen. Deutingers ganzes Einbeziehen der orientalischen Geistes- und Kunstentwicklung soll uns nur als das bezeichnendste Beispiel dienen für die weit über Hegel hinausführende historische Universalität, mit der Deutinger die gesamte Geschichte menschlichen Könnens zu umspannen und zu verstehen sucht.

---

497) Poetik S. 536.

498) Poetik S. 197 und 537.

499) Kunstlehre S. 425.

500) Kunstlehre S. 407—438. Ausführlicher in den späteren Werken, namentlich den Bildern des Geistes. Als Vorläufer in der Kunstgeschichte nennt Deutinger nur Kugler und Rumohr, Kunstlehre S. 408.

501) Kunstlehre S. 412.

Daß für ihn hierbei neben Hegels Philosophie die historische Universalität eines Görres und namentlich die Begründung der Geschichte der Weltliteratur durch Friedrich und August Wilhelm Schlegel anregend gewirkt haben, unterliegt keinem Zweifel; Friedrichs Geschichte der alten und neuen Literatur[502]) und August Wilhelms Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur waren ihm wohlbekannt.

Freilich darf man, um Deutingers Universalität bei all ihrer Erstaunlichkeit doch nicht zu überschätzen, auch der Zwischenglieder nicht vergessen, die von Hegel und von den beiden Schlegel bis zu ihm gerade in der Literaturgeschichte sich noch einschalten. Wenn Deutinger auch der erste war, der aus Hegels spät veröffentlichten Vorlesungen über Ästhetik schöpfen konnte, so darf man seine geschichtliche Gesamtauffassung doch nicht so unmittelbar an diese anknüpfen, wie dies Hartmann tut. Es fehlt nämlich zwischen Hegel und Deutinger nicht an weiteren selbständigen Fortschritten zu einer philosophisch orientierten Überschau der Weltliteratur. Zwei solche Versuche sind Deutinger unfraglich bekannt und von Nutzen gewesen: „Die Vorlesungen über die Geschichte der Poesie" des namentlich auf empirisch-völkerpsychologisches Verständnis bedachten Karl Fortlage[503]) werden von Deutinger selbst einmal als Hilfsmittel benannt[504]) und haben gewiß auch für die hier schon recht eingehend berücksichtigte orientalische Dichtung manchen Aufschluß geboten. Noch nähere Beziehungen aber lassen sich zu dem Hegelianer Karl Rosenkranz (dem Lehrer Schaslers) nachweisen, der zumeist nur noch als Verfasser einer Ästhetik des Häß-

502) Deutingers Handexemplar (Band I der Gesamtausgabe von 1822) zeigt zahlreiche Striche am Rand.

503) Stuttgart und Tübingen 1839.

504) Beispielsammlung S. 151.

lichen (1853) genannt wird; er hat aber außerdem eine „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter“ (1830) geschrieben, worin er gleich zu Beginn (S. 8 ff.) den Begriff des Romantischen aus der Hegelschen Dreiteilung Symbolisch — Plastisch — Romantisch ableitet, und dann ein noch bemerkenswerteres „Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie“[505]), in dem er sich, wie das Vorwort des dritten Bandes eigens betont, vom äußeren Schematismus, wenn auch nicht vom Geiste Hegels freimachen und dem Beispiel der beiden Schlegel folgen will[506]). Dieses Werk von Rosenkranz hat Deutinger, obwohl er es unseres Wissens nirgends erwähnt, nicht nur gekannt, sondern sogar Einzelheiten daraus wörtlich entnommen, speziell im Abschnitt über indische Poesie. Hier stimmen nämlich, abgesehen von sonstigen Anklängen, einzelne Stellen, von Kürzungen abgesehen, Wort für Wort überein, so in der Inhaltsangabe des Ramayana:

Rosenkranz Seite 27 Zeile 7 von oben bis Seite 28 Zeile 8 von oben = Deutinger Poetik, S. 420 Zeile 17 von unten bis 2 von unten.

In der Inhaltsangabe der Allegorie Prabodhatschandrodaja Rosenkranz, Seite 68 Zeile 6 von oben bis 22 von oben = Deutinger Poetik, Seite 435 Zeile 15 von oben bis 20 von oben.

Bei Rosenkranz fand Deutinger die Dichtung des Morgenlands, die noch in Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur verhältnismäßig kurz behandelt wird, mit einem der drei Hauptteile bedacht und den Stoff auch vielfach in der für ihn vorbildlichen Weise gruppiert.

Schließlich darf nicht unbedacht bleiben, daß zu Deu-

---

505) Drei Teile, Halle 1832 f.

506) A. a. O. Bd. I Vorwort S. XII, ebenda S. 158 Anm. und S. 77 Anm., wo neben Friedrich Schlegels auch Görres' Verdienst betont wird.

tingers Zeiten auch die deutsche Literaturgeschichte an geregt vor allem durch die beiden Schlegel[507]) neben den äußeren Stoffsammlungen schon über tieferdringende Gesamtdarstellungen verfügte. Das Werk von Gervinus[508]) (1835—42) lag ihm zweifellos vor, wahrscheinlich auch bereits das von Vilmar[509]) (1845), jedenfalls aber dessen spätere Auflagen, die dann für die Odeonsvorlesungen in Betracht kommen.

Aber trotz aller solcher Vorarbeiten blieb Deutingers Aufgabe auch auf literargeschichtlichem Felde noch überwältigend groß. Und er hat das nicht verkannt: „Keinem Menschen ist es möglich, die Einzelheit ganz zu überschauen. Aber ich kann mich in einem Walde sehr gut zurechtfinden, ohne jeden einzelnen Baum zu kennen“[510]). Der Zusammenhang mit dem Ganzen mußte ihm immer wieder den Umfang und die Grenzen der erkennbaren Wahrheit vorzeichnen; und wenn die wahre Philosophie erst einmal die Einheitsgesetze des Ganzen erkannt hat, dann werden sich, so vertraute er, alle neuauftauchenden Einzelheiten mit der Zeit schon richtig einordnen lassen, mögen zunächst auch manche Fehlgriffe unvermeidlich sein. Nur auf diesem Wege erwartet er eine Durchdringung und Beherrschung jener toten Masse des Wissens, die vorläufig noch wie eine Bergeslast auf den Schultern des Zeitriesen liegt, so daß er nur hie und da

---

507) Vgl. Lindemann-Ettlinger, Geschichte der deutschen Literatur Bd. II (1914) S. 294 unten.

508) Das Werk stand in Deutingers Bücherei; aus ihm stammt z. B. wahrscheinlich die bei Deutingers besonders überraschende Hochschätzung des Lessingschen „Nathan“ (Poetik S. 577 ff.). Vgl. hierzu auch Ettlinger, Gervinus als Literaturhistoriker: Hochland, Juniheft 1905 S. 340.

509) Der Beginn einer späteren Auflage (1850) wird im Literaturblatt zur Siloah Nr. 18 sehr lobend angezeigt.

510) Poetik S. 384.

in geistreichen vulkanischen Eruptionen sich Luft machen mußte[511]).

Die Zuversicht, mit den Hauptaufstellungen seiner Literaturgeschichte und Kunstgeschichte auf dem rechten Wege zu sein, entnahm Deutinger namentlich aus zwei allgemeinen Tatsachen. Erstlich daraus, daß er den wesentlichen Stufenbau der Kunstgeschichte und Poesiegeschichte mit den von ihm angenommenen Entwicklungsgesetzen der allgemein menschlichen Grundkräfte und nationalen Eigenarten in Übereinstimmung fand. Freilich nahm er hierbei noch manche künstlichen Konstruktionen zu Hilfe. So geht er zum Beispiel in der Zurückführung auf die pneumatische Trichotomie so weit, daß er die Kräfte des Denkens, Könnens und Handelns in den Helden der großen Nationalepen unmittelbar verkörpert sieht: die begeisterte Kraft des Könnens in Achill, die berechnende Weisheit des Denkens in Odysseus, die Tugend des praktischen Handelns in Aeneas[512]) und ähnlich bei den großen germanischen[513]) und romantischen[514]) Epen: Achill, Odysseus, Aeneas erscheinen wieder als Siegfried, Hagen, Chrimhilde oder Rinald, Tankred, Gottfried u. a. m.

Und eine zweite Hauptbestätigung seiner geschichtlichen Grundaufstellungen war ihm, daß er die Hauptstufen der Kunstentwicklung mit denen der Denkentwicklung in stetiger Parallele sah. So ist ihm z. B. Dante die Entsprechung zu Thomas von Aquin[515]), Shakespeare „ein poetischer Baco von Verulam, ein Wiedererneuerer der

---

511) Poetik S. 386.

512) Poetik S. 140, 242, 366 u. ö.

513) Poetik S. 202, 532 u. ö.

514) Poetik S. 207 ff., 493, 495, 498 u. ö. Solche Parallelen liebt Deutinger bis zur Spielerei und äußerlichen Zahlenmystik; so zum Beispiel Poetik S. 178 hinsichtlich der Siebenzahl der persischen Dichter oder S. 591 der Fünfzahl von Göthes und Schillers dramatischen Hauptwerken.

515) Poetik, S. 194, 482, 488 u. ö.

poetischen Produktion auf dem Felde der reinen Naturanschauung", Göthe hingegen „der poetische Ausdruck für alle Richtungen der cartesischen Schulen"[516]), insbesondere für Schelling, Hegel, Fichte als die letzten Koryphäen dieser Richtung. Göthes „Bestreben, Geist und Form im Grund der allgemeinen Naturanlage zu einen, ist der poetische Ausdruck für die auf der Naturalisation des Geistes oder der Vergeistigung der Natur basierten letzten Systeme der cartesischen Methode, die ihren Obersatz in demselben Bestreben gefunden hat".

Deutingers Glaube an die Einheit und Kontinuität, Notwendigkeit und Zielstrebigkeit aller Geschichte macht den Versuch eines solchen Gesamtüberblicks jeder einzelnen Kunstentwicklung für sich und dann insbesondere der Poesie im Zusammenhang mit der allgemeinen Geistesgeschichte erst möglich; und dieser Glaube allein gab ihm auch die befeuernde Zuversicht, aus solchen universellen Rückblicken zugleich Klärung zu gewinnen für die großen geistigen Gegensätze, an deren Wegscheide er seine eigene Zeit gestellt wußte. Deutinger hat von der romantischen Ästhetik und Literaturgeschichte gar manches gelernt, aber sich mit ihren Theorien und Werturteilen keineswegs identifiziert. An jene „Neuromantik", welche nur eine phantastischspielerische Erneuerung des Mittelalters anstrebt, richtet er bereits in der Poetik[517]) seine Absage und noch deutlicher kommt es in den Odeonsvorlesungen[518]) zum Ausdruck, daß er auf keine Erneuerung der Religion durch die Poesie, sondern allein auf eine Erneuerung der Poesie durch die Religion seine Hoffnung eines nahen neuen Geistesaufschwungs grün-

516) Poetik S. 193. Vgl. auch S. 474.

517) S. 191. Vgl. auch S. 235 gegn das geistreiche Geniewesen der Romantiker in der Philosophie. Bilder des Geistes Bd. I S. 98, 312 f., Bd. III S. 172 ff. u. ö.

518) Odeonsvorlesungen S. 83 und 85.

det; er will kein ästhetisches Christentum, sondern eine christliche Ästhetik.

Die ganze schon in der geschichtlichen Einteilung kenntliche Stellungnahme Deutingers zur Poesie und gesamten Geisteskultur der Vergangenheit gründet sich im tiefsten Wesen auf die dauernde Wertung, welche er einer jeden Stufe noch für Gegenwart und Zukunft beimißt. Und er konnte diese Gleichsetzung von historischem Rang und dauerndem Wert sehr wohl verantworten, da ihm ja das geschichtlich und allgemein menschlich Bedeutsame aus denselben Wurzeln entspringt.

Bereits in Deutingers starker Betonung der orientalischen Kunst und Dichtung darf man das Bestreben erkennen, ein Gegengewicht zu schaffen zu der einseitigen und ausschließlichen Schätzung des hellenischen Schönheitsideals, der „reinen Griechheit", welche er bei Hegel und dem früheren Friedrich Schlegel noch in voller Geltung fand.

Deutingers eigene Würdigung der g r i e c h i s c h e n P o e s i e[519]), so sehr er ihre formale Vollendung und Klarheit und ihren dauernden Bildungswert[520]) betont, versäumt daher nie, auch die Begrenztheit ihrer Schönheitsideals hervorzuheben, welches immer den „Charakter der subjektiv gegenwärtigen Wirklichkeit trägt, die sich dem Unbegreiflichen gegenüber und gewissermaßen zum Trotze desselben als das an sich Klare geltend macht"[521]). Aber alle diese griechische Freude an der Gegenwart ruht

519) Poetik S. 133—145 und 239—355; der römischen Poesie S. 355—387. Vgl. auch Odeonsvorlesungen S. 43—48.

520) Vgl. Poetik S. 135, 144, 252 f. u. ö. Dem Bildungsproblem ist Deutinger nochmals in Aufsätzen der Siloah, der histor.-politischen Blätter und des Augsburger Pastoralblatts noch besonders nachgegangen, und seine Schüler K a s t n e r und N e u d e c k e r sind ihm hierin gefolgt.

521) Poetik S. 134.

auf einem dunklen Grunde, auf einem absichtlichen Verschließen und Verhüllen des letzten Ursprungs und Ziels. Selbst in der lyrischen Begeisterung eines Anakreon und Pindar für Genuß und Ehre, die alles andere im Augenblick vergißt, verhehlt sich nicht ganz der ängstliche Hinblick auf die dennoch noch einmal siegende finstere Macht des Schicksals. Und diese Macht des Schicksals steht unüberwältigt und als letzter Sieger auch über den homerischen Göttern und sophokleischen Helden. Dieser unbewältigte Widerspruch verwandelte schließlich die Verherrlichung in Ironie und bereitete der griechischrömischen Poesie das Ende: „Ausgehend von der Vergöttlichung des Natürlichen und Menschlichen ging sie zu der Schilderung des Kampfes beider Welten über, um endlich das Göttliche ganz zu vergessen und in gemeiner Natürlichkeit unterzugehen.“[522])

Umgekehrt mußte die Übermacht des Objektiven, welche den Entwicklungsgang der orientalischen Poesie[523]) kennzeichnet, bei den Hebräern als religiöse Urgeschichte, Gebet (Psalmen) und vorbedeutendes Lehrgedicht (Hiob, Hohelied) außerhalb des Reinpoetischen bleiben, bei den Indern sich schließlich in den Überschwenglichkeiten der Naturschilderung verlieren und auch bei den Arabern und Persern trotz aller Blütenfülle in die gestaltlose Mystik seelischen Allgemeinlebens sich auflösen.

So enden die beiden vorchristlichen Entwicklungen in dem entgegengesetzten Extrem, von welchem sie ausgingen: Die griechische Poesie, herkommend von der Allgemeinheit und Subjektivität, endet im „individuellen Realismus einer äußerlichen Objektivität“; die orientalische Poesie, ausgehend von der historischen Objektivität,

522) Odeonsvorlesungen S. 48.

523) Poetik S. 145—183, 387—467. Odeonsvorlesungen S. 48—56.

in unfaßlicher Allgemeinheit und autoritätsloser Subjektivität[524]).

Die christliche Poesie[525]) hatte vom Griechentum die plastische Form, vom Orient den seelischen Lebensgrund zu erlernen und beide in dem Geiste der neuen Offenbarung zur Vollendung zu führen. Das gelang nur stufenweise, und Deutinger sieht seine eigene Zeit beim Antritt zur dritten Stufe stehen, keinesfalls aber mehr darf sie auf eine frühere zurücksinken.

Aus der zeitlichen Priorität, welche Deutinger auf der ersten symbolischen Stufe der christlichen Poesie der romanischen Entwicklung vor der germanischen zuerkennt, und auf der zweiten Stufe der englischen vor der deutschen, entsteht im ganzen eine Fünfteilung[526]), nämlich

1. die romanische Poesie,
2. die altdeutsche Poesie,
3. die englische Poesie,
4. die neuere deutsche Poesie,
5. die zukünftige Poesie.

Diese fünf Stufen der Poesie gehen parallel den philosophischen Perioden der Scholastik, Mystik, des baconischen Realismus, des cartesischen Idealismus und der Zukunftsphilosophie, die übrigens Deutinger[527]), hierin mit Friedrich Schlegel[528]) und Schelling[529]) übereinstimmend,

---

524) Poetik S. 470 f.

525) Poetik S. 183—231, 467—613, Odeonsvorlesungen S. 57—91.

526) Poetik S. 473—475.

527) Poetik S. 23, 613 u. ö.

528) Schlegel sagt bereits im Gespräche über Poesie (1800), mit dem seine letzte Geistesentwicklung einsetzt: „Philosophie und Dichtung greifen nun ineinander, um sich in ewiger Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden“.

529) Diese Übereinstimmung mit Schelling, die sich auch auf die besondere Erwartung eines Zukunftsepos erstreckt,

in naher Geistesverschwisterung mit der Zukunftsdichtung erwartet. Der erste hoffnungsfreudige Satz seiner Siloah lautet: „Nicht umsonst verbindet der Sprachgebrauch die Worte Dichten und Denken zu einer unauflöslichen katholischen Ehe."

Aus Deutingers Überschau der Poesiegeschichte seien nur einige markante Einzelheiten, in denen er die Unabhängigkeit von seinen romantischen Vorgängern kundgibt, noch eigens hervorgehoben.

Die romanische Poesie steht bei ihm nicht entfernt so hoch im Ansehen wie bei August Wilhelm Schlegel und Schelling. Selbst „der große nicht oft genug zu lesende Dante"[530]) und der wegen seiner Farbengewalt bewunderte Calderon bezeichnen ihm nur in dem gleichen relativen Sinn einen Höhepunkt, als in der Philosophiegeschichte die Meister der Scholastik. Am entschiedendsten betont dies Deutinger in seiner Dillinger Antrittsrede Über die Bedeutung der Philosophie für die Gegenwart (1847), in der es ihm, wie schon der Titel besagt, zunächst um die Bedürfnisse der eigenen Zeit zu tun ist. Hier heißt es: Die Künstler und Dichter des Mittelalters waren von der Macht des objektiven Glaubensgrundes hingerissen „und scheuten sich nicht, im Vertrauen auf den Geist die Natur zu zertrümmern. So lassen Dante und Calderon in ihrer objektiven Glaubensinnigkeit die menschliche Natur seufzen unter dem Joche der Glaubenspflicht, und ahnen noch nicht, daß ein bleibender Widerspruch nicht sein kann zwischen beiden, weil beide in Christus eins waren, und in ihm durch den Heiligen Geist auch wieder eins werden müssen". Aber auch da, wo Deutinger die größten romanischen Dichter ohne Hinblick auf das gegenwärtige Bedürfnis nur im

---

hebt bereits Hartmann a. a. O. S. 179 hervor. Vgl. bei ihm auch Seite 41.

530) Reich Gottes Bd. II S. 180.

historischen Zusammenhange würdigt, in der Poetik[531]) wie in den Odeonsvorlesungen[532]), findet er bei aller Bewunderung doch den Gegensatz von Geist- und Naturleben noch ungelöst: „Inwieweit der christliche Gedanke in sinnlich-plastischen Bildern ausgesprochen werden soll, die, ohne die Freiheit des Geistes rein zu erfassen, in der allgemein seelischen Tiefe des Lebens sich spiegeln, kann er unmöglich reicher und tiefer ergriffen werden, als es durch Dante geschehen ist.“[533]) Und so auch Calderon mit seinem Grundthema des Gegensatzes von Gefühl und Pflicht; er hat uns gerade in seinen Autos sacramentales „zwar mächtige symbolische Figuren hingestellt, wie Giotto und Dante, aber seine Figuren bleiben doch immer Symbole, die etwas bedeuten, aber nicht zugleich das sind, was sie bedeuten“[534]).

Der späteren romanischen Dichtung und namentlich der französischen geht immer mehr die Größe der Gesinnung und der Schwung der Phantasie verloren. Nach Deutingers Überzeugung hat der romanische Bildungstrieb seine tiefe Kraft für immer erschöpft[535]). Cervantes[536]) bezeichnet hier wie einst Aristophanes den Anfang vom Ende.

Anders die germanische Poesie. Sie führt uns bereits in der symbolischen Epoche tiefer: „Das germanische Volk hatte einen Kern des sittlichen Lebens in sich, der nur von der christlichen Lehre berührt werden

531) Dante in der Poetik S. 106 ff. und 481 ff. Calderon ebenda S. 224 ff. und 512 ff.

532) Dante in den Odeonsvorlesungen S. 66. Calderon ebenda S. 69 f. Über Calderon vergleiche auch Siloah Bd. I S. 146.

533) Poetik S. 488.

534) Poetik S. 514. Vgl. auch Bilder des Geistes Bd. I S. 162.

535) Poetik S. 523.

536) Poetik S. 500 ff.

durfte, um seine Lebensverwandtschaft mit derselben, sowie seine tiefe Innerlichkeit zu erproben. Nicht von außen wurde dem deutschen Volke dieses Bewußtsein aufgenötigt. Im Gewoge der sich drängenden Völker gab sich vielmehr von selbst jenes Volk als das herrschende kund, bei welchem die christliche Idee der Treue gegen Gott den entsprechenden natürlichen Faktor der Treue im Familien- und Volksleben am ausgebildetsten vorfand.“[537])

Dieses Grundthema beseelte bereits das Nibelungenlied[538]); in ihm erscheint der seelische Lebensgrund in seinem extremen Schwanken zwischen Haß und Liebe wie einst im Heldenbuch von Iran. Und wenn auch der symbolische Gehalt aus den objektiven Gestalten erst entziffert werden muß, so steht doch „keine dieser Gestalten da, als ob sie etwas lehren und bedeuten wollte, sondern jede ist eben ganz das, was sie ist, ist um ihrer selbst willen da, erscheint nicht, um zu lehren, sondern lehrt, indem sie erscheint“[539]). Die vollkommene Einheit des mittelalterlichen Lebensideals und die tiefste mystische Bedeutung des Rittertums erscheint aber erst in Wolframs Parzival[540]). Wolframs Verhältnis zu Dante vergleicht Deutinger dem Dürers zu Raphael: „Ganz im Gegensatz mit Dante, der das Ideal mit der Leiblichkeit umzäunt, erscheint im Parzival ein vorherrschendes Streben, das Leben und die Geschichte, das nationale und religiöse Eigentum mit einer mystischen

537) Odeonsvorlesungen S. 67.

538) Poetik S. 202 ff. und 528 ff. Odeonsvorlesungen S. 67. Man vergleiche hiermit Hegels Verständnislosigkeit gegenüber dem Nibelungenlied in den Vorlesungen über Ästhetik B. III S. 348 f. und 408.

539) Poetik S. 533.

540) Poetik S. 204 ff. und 535 ff. Odeonsvorlesungen Seite 68.

Geheimlehre zu durchdringen und in dieser zu verklären."[541]) Alles erscheint hier „als lebendige Begebenheit und doch wieder als Vision, als bloße Phantasie"[542]). Das höchste seelische Leben des Mittelalters, sein „unbewußter Minnedrang", wird hier zum Träger geistiger Kraft, erhaben und rührend zugleich.

Die letzte Befreiung der Subjektivität und damit die Begründung der zweiten Hauptepoche christlicher Dichtung[543]) vollzieht sich zuerst in der englischen Poesie, und zwar in Shakespeare[544]), diesem verwegensten Menschen im Vertrauen auf die persönliche Lebensmacht des Genies, diesem tiefsten „Kenner des Lebens und des Menschen nach allen ihren Höhen und Tiefen"[545]) — diesem Durchschauer jeglicher Motive menschlichen Handelns. Aber eine Grenze ist Shakespeare wie dem Griechentum gesetzt: „Indem er die ganze Fülle und Unerschöpflichkeit des stets neuen Willens im Konflikte mit der Außenwelt enthüllt, läßt er darüber die religiösen Motive fast gänzlich außer acht. Ihm steht der Reichtum, die Feinheit und Kraft der Entwicklung menschlicher Charaktere in unerreichter Fülle zu Gebot. Seine vermeinte Derbheit entsteht meistens gerade dadurch, daß er diese Motive bis in ihre letzten und feinsten Abzweigungen und Gegensätze verfolgt. Hierin ist die Kunst der Natur vollkommen ähnlich."[546]) Aber eben deshalb, weil Shakespeare die menschliche Freiheit ganz unbeschränkt ausführen wollte und darum den religiösen Faktor unberücksichtigt ließ, „bleibt ihm das einheitliche

---

541) Bilder des Geistes Bd. I S. 163.

542) Poetik S. 540.

543) Poetik S. 226.

544) Poetik S. 189 f., 193, 226 f., 553—569 und Odeonsvorlesungen S. 70 f.

545) So bereits im Manuskript der Methodologie S. 42.

546) Odeonsvorlesungen S. 70.

Verhältnis der menschlichen Freiheit zum religiösen Bewußtsein verborgen“[547]). Die höchste ideale und religiöse Tiefe hat sich Shakespeare, ohne sie zu verleugnen, freiwillig versagt. „Er ist der Magus der Natur, aber nicht der Apostel des Geistes.“[548]) Und darum bezeichnet seine Dichtung innerhalb der christlichen Literaturentwicklung den Beginn einer ähnlichen Epoche, wie sie das Hellenentum in der großen Gesamtentwicklung darstellt.

Wenn auch Deutinger nun nicht wie August Wilhelm Schlegel[549]) geradezu vom Katholizismus Shakespeares spricht, so bleibt er ihm doch wenigstens „ein wesentlich christlicher Dichter“, und zwar, wie er in einer früheren handschriftlichen Fassung der Odeonsvorlesungen betont, „gerade darum, weil er von der Freiheit des Geistes und dem Reichtum der Erfindungen den rechten Gebrauch macht und dem religiösen Bewußtsein die Tiefe des Menschenherzens und alle verschlossenen Geheimnisse aufgeschlossen, das Reich für den künftigen Besitzer geöffnet hat, ohne es einem andern unberechtigten Herrscher unterwerfen zu wollen“. In dieser früheren Fassung wird daher Shakespeare von Deutinger an den Beginn des Abschnittes über die Renaissance („Über die antikirchliche und bezw. antichristliche Richtung der poetischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert“) gestellt, während ihn die gedruckte Fassung noch an Calderon und das deutsche Mittelalter anreiht. Aber auch hier bezeichnet Shakespeare, am Scheideweg von zwei großen Perioden stehend, den Beginn der neuen, da er „die menschliche Freiheit und Selbständigkeit bis zu jenem Punkte entwickelt hat, von dem aus sie ver-

547) Odeonsvorlesungen S. 71.

548) Poetik S. 556.

549) Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst Bd. I Seite 356.

suchen konnte zu erproben, was sie durch eigene Kraft ohne positive Religion und selbst im Gegensatze mit dieser vermöge“[550]).

Während in der englischen Dichtung Shakespeare der einzige Poet von welthistorischem Range bleibt, und sein Ernst und Humor von den Nachfolgern, unter denen nur noch Milton mit einigen Zügen der wirklichen Größe hervorragt, zerstückelt wird, bezeichnen in der neueren deutschen Poesie, wenn sie auch gegenüber der englischen an idealer Anschauung festhält, das mit der mittelalterlichen Mystik zusammenhängende protestantische Kirchenlied Paul Gerhards, Klopstocks den Milton verflachender Messias, Lessings Nathan und Goethes Lyrik und Faust die Hauptetappen der fortschreitenden Subjektivierung.

Der tiefste Grundzug in dieser neuen Entwicklung ist nach Deutinger wie im griechischen Schönheitskult, ein pessimistischer; unerfüllte Sehnsucht nach einem objektiven poetischen Inhalt. Während in Schillers[551]) Dramen der prophetische Hinweis auf eine höhere Freiheit bereits durchklingt, trägt der Realismus Goethes[552]), dieses wahren „Heros der neueren deutschen Poesie“, und sein Standpunkt des natürlich freien Lebens den Widerspruch mit dem eigenen Wesen in sich[553]). Die Faustdichtung[554]), deren zweiter Teil einen vergeblichen Lösungsversuch bedeutet, ist „der entschiedenste Ausdruck der Weltschmerz- und Verzweiflungspoesie . . .

---

550) Odeonsvorlesungen S. 71.

551) Poetik S. 229 f., 589 ff.

552) Poetik S. 190, 193, 221 ff., 229 f., 579 ff., 600, 610 f. Odeonsvorlesungen S. 76 f.

553) Poetik S. 190.

554) Über Faust vergleiche Odeonsvorlesungen S. 76 f., Poetik S. 229, 514 ff., 579 ff., Siloah Bd. I S. 247. Über Deutingers Faustanalyse: G. Sattel, Deutinger als Ethiker (Paderborn 1908) S. 183 ff.

ein Bild der höchsten subjektiven Verlassenheit der menschlichen Natur". Diese Weltschmerzpoesie, welche dann bei nachfolgenden Dichtern, wie Heine, bis zur poetischen Selbstvernichtung treibt, zieht sich bei Goethe selbst auf das von der antiken Klassizität gewonnene Maß zurück. Aber durch alle seine Dramen klingt doch unwillkürlich das tiefe Zerwürfnis des Menschen mit der Welt hindurch, „das im Faust fast metaphysisch symbolisch in dämonischer Verstrickung, im Götz von Berlichingen in historischer Klage und vergeblichem Kampfe gegen eine geänderte Zeit erscheint, und in Tasso und der Iphigenie die stolze Selbstgenügsamkeit zeigt"[555]. Alle diese Lösungen Goethes „lassen den Stachel des Widerspruchs zurück, und sind Offenbarungen und Hinweisungen auf ein höheres Prinzip, als der Dichter selbst dabei wollte"[556], gleich den höchsten Geistestaten des Griechentums erst für eine nachfolgende Zeit vollkommen erfaßbar.

Auch der neuen Romantik schreibt Deutinger erst die Vorahnungen des kommenden dritten Reiches zu, am entschiedensten und reichsten ausgesprochen bei Novalis[557]) und Brentano[558]). Im ganzen dünkt Deutinger der Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Poesie „keineswegs ein trostloser, sondern zeigt vielmehr näher als jeder andere Lebenskreis die Aussicht auf eine baldige innere Erneuerung"[559]).

Den vollen Durchbruch der neuen höheren Einheit,

---

555) Poetik S. 229. Vgl. auch Kunstlehre S. 558 und G. Neudecker, Der Widerspruch in Goethes Iphigenie. Würzburg 1903 (Wiss. Beil. zum Jahresbericht des Realgymn.).

556) Poetik S. 588.

557) Poetik S. 602, Odeonsvorlesungen S. 82 f., 89 f.

558) Poetik S. 602 und 604, Odeonsvorlesungen S. 84 und namentlich in der Abhandlung Deutscher Dichterwald, Siloah Bd. I S. 490 ff., 517 ff.

559) Odeonsvorlesungen S. 90.

in welcher das subjektive Gefühl in der objektiven Wahrheit wieder einkehrt, erwartet Deutinger, wie Schelling, zuerst von der Epik[560]; und wie sehr hier seine eschatologische Sehnsucht der Zeit vorauseilt, kann sein Bemühen bezeugen, noch selbst diesen Epiker der Zukunft zu fördern und mit seinem Geiste zu beseelen. Nur so ist es zu verstehen, daß ihm eine Dichtung wie Redwitzens Amaranth als „ein in den Entwicklungsgang der ganzen Menschheit eingreifendes Werk"[561]) erscheinen konnte, und er den jungen zunächst für ihn begeisterten[562]), aber ihm bald wieder entfremdeten[563]) Redwitz zu einem neuen großen Epos bereden wollte, für das Deutinger selbst den der Rheinsage entnommenen Stoff ersonnen hatte[564]).

Man wird diesen und manchen andern Fehlgriff Deutingers kaum als nennenswerten Mangel empfinden, wenn man die leitenden Ideen im Auge behält, die seine ganze Geistesarbeit beseelten, um die es ihm eigentlich allein zu tun war, und mit denen er seiner Zeit in der theoretischen wie historischen Ästhetik vorausgeeilt ist. Er hinterließ alle seine Schriften als ein Testament,

560) Poetik S. 608 f.

561) Vgl. die ausführliche Besprechung u. d. T. Das erste Veilchen eines neuen Frühlings im Garten der Poesie: Siloah Bd. I S. 13 ff., 33 ff.

562) Vgl. oben S. 24 Anm. 61.

563) Schuld daran trug Wilhelm Molitor, der in einem von Völderndorff (a. a. O. Seite 396 ff. Anm.) veröffentlichten Brief den jungen Redwitz vor Deutingers trügerischer Philosophie warnte und ihm abriet, ein „versifizierender Schüler" dieser „Meistergedanken" zu werden. Nach gütiger mündlicher Mitteilung Professor H. Hollands hat Redwitz aber auch selbst im Freundeskreis geklagt, er könne doch nicht die Logik und Metaphysik in Verse bringen. Deutinger hätte ihm aber in jedem Falle tiefere geistige Anregung geben können, als Redwitzens weitere Entwicklung noch verspüren läßt.

564) Nähere Andeutungen hierüber Siloah Bd. I S. 33 f.

welches erst die Zukunft vollstrecken soll, und gerade seine Odeonsvorlesungen, zu denen er sich erst auf Döllingers und Hanebergs Zureden entschloß[565]), sind noch einmal ein letzter, tiefbegründeter Mahnruf, den Fortschritt der Poesie und aller menschlichen Geistesbetätigung nicht von nur äußerer Vervollkommnung oder gar von negativer Neuerungssucht zu erwarten, sondern in positivem inneren Erneuerungsstreben zu begründen. Alle innere Erneuerung aber und ewige Verjüngung wird dem menschlichen Geiste allein aus dem unerschöpflichen Reichtum der christlichen Wahrheit zuteil.

---

565) Vgl. J. Friedrich, J. v. Döllinger Bd. III S. 236. Döllingers hohe Meinung von Deutingers philosophischem Beruf bezeugt (gegenüber Endres' Irrtum) auch der Brief Döllingers an Deutinger vom 28. September 1863. Vgl. Renaissance Bd. VIII (1907) S. 19 Anm.

Schlußteil.

Nachwirkungen von Deutingers Ästhetik.

Ed. von Hartmann hat es nach Vergegenwärtigung aller inhaltlichen und formellen Vorzüge der Deutingerschen Kunstlehre unbegreiflich gefunden, „daß so ein bedeutendes, epochemachendes und lesbares Werk ganz ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung der Ästhetik geblieben ist“[566]). Im großen und ganzen wird die Geschichte der Ästhetik dieser Feststellung Hartmanns nicht widersprechen können und auch seine Begründung anerkennen müssen, daß der katholische Grundcharakter des Deutingerschen Werks hingereicht hat, „um den protestantischen und unchristlichen Ästhetikern jede Prüfung dieser Publikation überflüssig erscheinen zu lassen“. Die Gerechtigkeit erfordert aber den Zusatz, daß sich auch die katholischen Ästhetiker, soweit sie der streng scholastischen Richtung angehören, nicht besser verhalten haben.

Immerhin sind beide Regeln nicht ganz ohne Ausnahmen. Der kurzen rühmenden Erwähnungen in der sonst sehr scharf urteilenden Ästhetik Vischers und neuerdings bei Volkelt und Croce wurde schon oben gedacht. Aber einen sachlichen Einfluß und eine tiefere Würdigung, wie sie erst Eduard von Hartmann selbst gegeben hat, sucht man bei den Vorge-

566) A. a. O. S. 173.

nannten vergebens. Eher könnte man an einen solchen Einfluß denken bei Moritz Carrière, der bereits acht Jahre vor Deutingers Odeonsvorlesungen nach München berufen wurde und, wie schon seine Auseinandersetzung mit Baader 1841 zeigt[567]), dieser ganzen Ideenrichtung nicht gänzlich teilnahmslos gegenüberstand. Sein Versuch, „eine Philosophie der Geschichte vom Standpunkte der Ästhetik“[568]) zu schreiben, und „die Kunst im Zusammenhange mit der Kulturentwicklung“ (so der Titel seines Hauptwerks 1863 bis 1873) darzustellen, zeigt in der Unterordnung aller Kunstentwicklung unter die Fortschritte der Poesie und in der gesamten geschichtlichen Gliederung wie in der Charakteristik der einzelnen Dichtungsarten mancherlei bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit Deutinger. Aber diese Übereinstimmungen können sich, wie Hartmann[569]) bei einer besonders auffälligen hervorhebt, doch wohl auch ohne eine nähere Bekanntschaft mit Deutingers Werken aus dem Gegenstand selbst und den gemeinsamen Anregungen von Hegel her ergeben haben. Auffällig muß es bei Carrières besonderer Vorliebe für Zitierungen erscheinen, daß er, soweit wir sehen, Deutingers Namen in seinen Werken nirgends nennt[570]). In seinen Vorlesungen soll er, nach Kastners Mitteilung, Deutingers rühmend gedacht haben.

---

567) Schwert und Handschlag für Baader, Weilburg 1841.

568) Vgl. die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung Bd. II Vorwort.

569) A. a. O. S. 195 hinsichtlich der übereinstimmenden Fünfteilung. Auch bei anderen übereinstimmenden Einzelheiten muß es dahingestellt bleiben, ob ein direkter Einfluß vorliegt. So kehrt z. B. der Vergleich von Calderons wundertätigem Magus und Goethes Faust, den Deutinger S. 514 ff. gibt, in Carrières Hauptwerk Bd. IV S. 426 f. und in seiner „Poesie“ (2. Aufl. Leipzig 1884, S. 690—706) wieder, liegt aber an sich schon nahe genug.

570) Die Angabe von Neudecker a. a. O. S. 115 scheint

Eine unbedingte Verpflichtung, Deutingers ausdrücklich zu gedenken, hätte für den Verfasser einer von der Würzburger philosophischen Fakultät gekrönten Preisschrift, Martin Katzenberger (nachmals Lyzealprofessor in Bamberg), bestanden. Seine Schrift „Religion und Kunst“[571]) soll die Frage beantworten: Welche Erhebung gewann durch die christliche Religion die Idee der Schönheit und damit die moderne Kunst? Katzenbergers Antwort nun weist nicht nur in den Ideen eine erhebliche Verwandtschaft mit Deutinger auf, sondern hat auch aus dessen Werken eine Reihe von Stellen ohne Quellenangabe wörtlich entnommen; so stimmt z. B. gleich das auf S. 16 ff. zur allgemeinen Charakteristik der Ideen des Wahren, Guten und Schönen Gesagte und deren Bezeichnung als „der ewige Hintergrund alles menschlichen Strebens und jeder zeitlichen Bestimmung“ und eine ganze Reihe weiterer Wendungen mit Deutingers Denklehre, Seite 17, bezw. Kunstlehre, S. 18 wörtlich überein. Und wenn dann Katzenberger diesen drei Ideen die drei geistigen Grundkräfte des Denkens, Bildens und Wollens zuordnet, deren Entwicklungsgrad er abhängig macht vom „Sieg des freien ewigen Elementes über die unfreie Natur“, wenn er dann weiter die Selbständigkeit der „inneren Bildungskraft“ gegenüber dem logischen Pantheismus betont und von ihr schreibt (S. 20): „In dieser Macht des Geistes, von innen nach außen zu wirken, und die innere Anschauung auch äußerlich ins Leben treten zu lassen, ahnt der unsterbliche Geist seine Gottähnlichkeit“, so ist das nichts weiter als eine wortgetreue kurze Zusammenfassung der Deutingerschen Lehre vom Können.

---

doch irgendeine direkte Nennung Deutingers bei Carrière besagen zu wollen.

571) Würzburg 1849; den allgemeinen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Kastner.

Der einzige scholastische Ästhetiker, bei dem eine positive Schätzung und Nachwirkung von Deutingers Ideen bisher stattgefunden hat, ist der Jesuit Gerhard Gietmann. Seine Allgemeine Ästhetik (Freiburg 1899) knüpft, wie schon das Register ausweist, in einer ganzen Reihe von Zitaten unmittelbar an Deutinger an und übernimmt namentlich seinen Begriff des Könnens unter besonderer Betonung der inneren Gestaltung des Phantasiestoffes; auch die Gottähnlichkeit solcher künstlerischen Schaffenskraft wird wie bei Deutinger betont.

In noch ausgiebigerem Maße waren Deutingers Gedanken von Einfluß auf die literarischen Bildungsbestrebungen unter den deutschen Katholiken, wie sie der Begründer des „Hochland" Karl Muth wachgerufen hat. In seiner positiven Programmschrift „Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis"[572]), die ja schon im Titel an Deutingers geistige Hinterlassenschaft erinnert, werden markante Stellen aus dessen Schriften mehr als ein dutzendmal hervorgehoben, und Muths jüngster Beitrag zur Hertling-Festschrift der Görresgesellschaft[573]), betitelt „Religion, Kunst und Poesie", gibt sich ausdrücklich als eine Zusammenfassung von Deutingers Ideen kund, da sich „bei keinem Ästhetiker, weder vor noch nach ihm, so bedeutsame und tiefgehende Gedanken über das Verhältnis von Kunst und Religion finden, wie bei Martin Deutinger."

Der nahe bevorstehende hundertste Geburtstag Deutingers sollte neben den üblichen Gedenkartikeln auch eine Neubelebung seiner ästhetischen Lehren bringen. Und dazu möchte auch die vorliegende Untersuchung einen Teil beitragen. Denn so gewiß Deutingers Kunstlehre der Vergänglichkeit ihren Zoll zahlen muß, und

---

572) Kempten und München 1909.
573) Kempten und München 1913 S. 403—420.

nur noch in erheblicher Umprägung und Fortentwicklung ihrer Ideenfülle wirkungsfähig erscheint, so wenig ist bereits die Zeit einer nur historischen Würdigung gekommen.

Die Ästhetik unserer Tage sucht, wie das eben vollendete System von Johannes Volkelt beweist, wieder einen Mittelweg zwischen wirklichkeitsfremder Spekulation und ideenloser Empirie, und dabei bemüht sie sich auch, wie gerade Volkelt betont, den nachkantschen Metaphysikern der Ästhetik besser als bisher gerecht zu werden: „Es scheint zurzeit wichtiger, von ihnen zu lernen . . . als sich an ihren Irrtümern zu reiben."[574] Auch für Deutingers Ästhetik bestehen diese Worte vollkommen zu Recht, mögen auch bisher die ideellen Nachwirkungen seiner Kunstlehre noch keine so weittragenden gewesen sein, als sie zu werden verdienen.

574) So das Zitat aus Jonas Cohns Allgemeiner Ästhetik, welches sich Volkelts System der Ästhetik Bd. I S. 40 zu eigen macht.

Literatur-Verzeichnis.

Deutingers Werke ästhetischen Belangs.

Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien. 8 Bände[1]), Regensburg 1843—1853. Namentlich kommen in Betracht Band IV: Das Gebiet der Kunst im allgemeinen, 1845, zitiert als Kunstlehre, Band V: Das Gebiet der dichtenden Kunst, 1846, zitiert als Poetik.

Bilder des Geistes in Kunst und Natur, Band I, Regensburg 1846, 2. Auflage 1850; Band II, Regensburg 1849; Band III, Augsburg 1851. Hierzu aus dem Nachlaß: Bilder des Geistes in den Werken der Kunst, herausgeg. von Kastner, München 1866 (zitiert als Bilder des Geistes, Band IV).

Beispielsammlung aus allen wesentlichen Entwicklungsstufen der Dichtkunst, als zweite Abteilung der Lehre von dem höchsten Einheitspunkte der Künste in der Poesie. Regensburg 1846.

Über das Verhältnis der Poesie zur Religion, Augsburg 1861 (zitiert als Odeonsvorlesungen).

Von kleineren Schriften und Aufsätzen kommen namentlich in Betracht:

Das Verhältnis der Kunst zum Christentum, Freisinger Lyzealprogramm 1843.

Aussichten in die literarische Zukunft Deutschlands, in der Beilage der „Augsburger Postzeitung“ 1845 Nr. 26.

---

1) Bd. VII und VIII sind nicht mehr systematischen, sondern philosophiegeschichtlichen Inhalts.

Der katholische Standpunkt aller wahren Kritik, in der Beilage der „Augsburger Postzeitung“ 1845 Nr. 54—55.

Deutscher Dichterwald in der von Deutinger herausgegebenen Zeitschrift Siloah 1850, Band I S. 374, 393, 417, 441, 469, 489, 517, 564, 589, 613, Bd. II S. 636, 659, 681, 705, 732, 757, 781, 806.

Freundschaftliche Briefe über Musik, in der Siloah Band I. S. 105, 207, 229, 254, 277, 301.

Harmloses Gespräch über Musik, in der Siloah Band I. S. 85, 110.

Die Zeichen der Zeit, in der Siloah Band I, S. 28, 52, 73, 101, 123, 145, 169, 193, 217, 244, 265. 289.

Christentum und Humanismus, Historisch-politische Blätter, Band XXXI (1853) S. 133—152.

Ferner an Manuskripten:

Entwurf der Kunstlehre (Auszug in Kastners Deutinger Monographie S. 89—98.)

Grundriß der allgemeinen Ästhetik und der Lehre von der Kunst (Auszug bei Kastner S. 196—219).

Zwei Entwürfe der Odeonsvorlesungen.

Deutingers Tagebuch 1852—1854.

Schriften über Deutingers Ästhetik.

Lorenz Kastner, Martin Deutingers Leben und Schriften, Beitrag zur Reform der Philosophie und Theologie, I. Bd., München 1875.

Georg Neudecker, Studien zur Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant, Würzburg 1878.

Jos. A. Endres, Martin Deutinger, Mainz und München o. J. (1906).

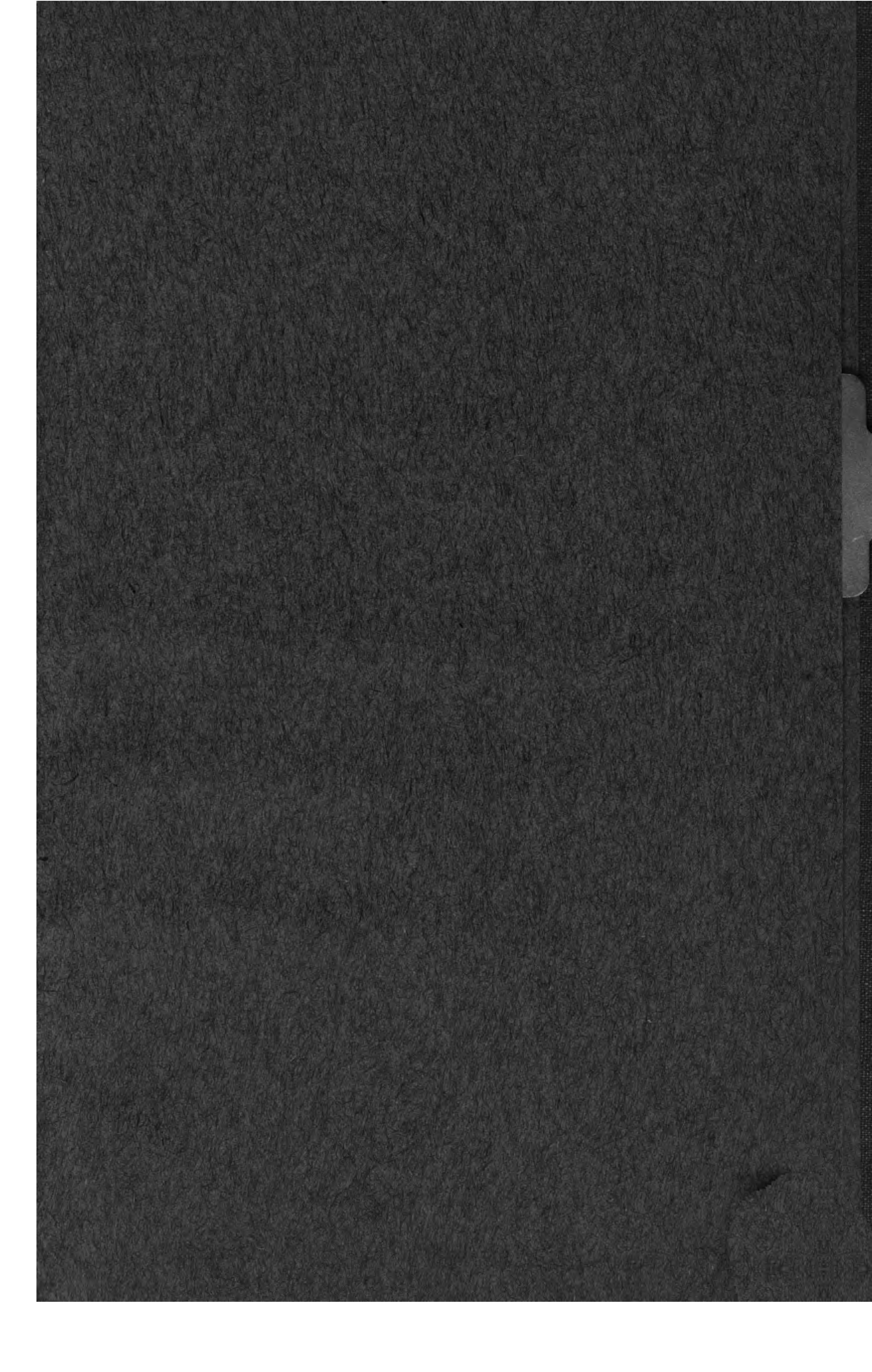
Ed. von Hartmann, Ästhetik, Band I, Leipzig 1886, S. 169—198.

Karl Muth, Religion, Kunst und Poesie, in der Hertling-Festschrift der Görresgesellschaft, Kempten und München 1913, S. 403—420.

Joh. Hatzfeld, Martin Deutinger als Musikästhet, in der Wissenschaftlichen Beilage zur Germania, Jahrgang 1913, Nr. 39—42.



Namenregister.




Princeton University Library
32101 064742396


G.E. STECHERT & Co.
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK

